

الثقافة والصيف

بقلم: سليمان الحزامي*

خلق الله الدنيا وخلق لها فصولها، فالحياة تتكون من أربعة فصول، منها الصيف الحار، والشتاء البارد، والخريف الفقير، والربيع المزهر، وهذه مواسم الحياة وهي من صنع الخالق عز وجل، لكن الإنسان أحياناً يضع لنفسه ولحياته فصولاً، ومن هذه الفصول وهذه الظواهر ما يسمى بالمواسم الثقافية، وهي صناعة الإنسانية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هل للثقافة موسم؟ وهل للثقافة زمن محدد؟ وهل للثقافة وقت مرسوم فقط وإذا تجاوزنا هذا الوقت أو ذاك الزمن فلا ثقافة نمارسها؟ أسئلة كثيرة تتداعى وتقفز أمام الإنسان ليجد أن الإجابة هي أن الثقافة لا موسم لها. فالإنسان منذ أن عرف القراءة والكتابة وهو يتثقف؛ فالوسيلة الأولى للثقافة هي القراءة والكتابة، ولكن مرة أخرى نجد في كثير من الدول العربية ودول العالم الثالث أن هناك مواسم للثقافة، فنجد أن الثقافة تنتشر من خلال الندوات الأدبية واللقاءات الفكرية والمؤتمرات... إلخ.

وما إن ينتهي فصل الربيع المزهر وتبدأ بوادر الصيف نجد أن الثقافة قد تراجعت أو بعبارة أخرى أن الموسم الثقافي قد تراجع وتلاشى لنصل في النهاية وفي أشهر الصيف الحارة حيث يبحث الإنسان عما يربط حياته ويخفف الجفاف الذي يحيط به من عوامل الجو والطبيعة، نجد أن عوامل الجفاف هذه ازدادت كما على كم فلا ندوة ثقافية ولا لقاء فكرياً، ونادر جداً أن تجد مؤتمراً يعنى بالثقافة أو يعنى بهامش ثقافي، وحتى على مستوى المدارس ففي السابق، وقبل سنوات، كان هناك ما يسمى بالأندية الصيفية، وكانت هذه الأندية تمارس شيئاً من الثقافة، ولكن مع الأسف الشديد هذا الشيء القليل قد اختفى؛ لأن من يقوم بالإشراف على هذه الأندية من الجهات الرسمية حبس الجزء الثقافي منها، وأصبحت حياة الطالب في الأندية الصيفية هي عبارة عن ترفيه من خلال الأدوات الحديثة (إنترنت - كمبيوتر... إلخ) وبذلك اختفت وظيفة الكتاب في الأندية الصيفية.

وشيء آخر، أذكر فيما أذكر، أن المكتبات العامة، وهي مكتبات حكومية كان لها موسم ثقافي صيفي، فكانت المكتبات في ضواحي الكويت تتنافس في اجتذاب الشباب في القراءة والندوات وصحف الحائط والمسابقات الفكرية والأدبية ككتابة القصة أو قصيدة أو ما يشبه ذلك، ومع الأسف نجد أيضاً أن نشاط هذه المكتبات قد اختفى، وأصبح جو الصيف أكثر حرارة وأكثر جفافاً، وأصبحت المولات التجارية هي الملتقى

لا نقول إننا نريد ثقافة الكتب الثقيلة والأطروحات المعقدة، ولكن دعونا نأخذ البسيط، نأخذ وما يتفق مع حرارة الصيف، وحتى نقطع باليقين من أن هناك أكذوبة يطلق عليها اسم الموسم الثقافي.. فالثقافة نهر يجري ليس قابلاً للتوقف فلا تضعوا الحواجز والسدود أمامه.

وهي المتنزه وهي المكان الأوفر لقتل الوقت.

وهذا يدعونا إلى أن نتساءل: لماذا هذا التقسيم؟ ولماذا نرى أن جمعيات النفع العام المتخصصة (رابطة الأدباء- رابطة الاجتماعيين- جمعية الخريجين- نادي الكويت للسينما... إلخ) تعلن عن انتهاء الموسم الثقافي؟ وهنا نتساءل مرة أخرى هل للثقافة موسم؟

نحن مطالبون بالإجابة على هذا السؤال، إن لم يكن من أجلنا نحن، فمن

أجل النشء الصاعد وأن لا نقطع به السبل في البحث والدراسة والتفكير والكتابة ومتابعة الشأن الثقافي. وهنا، لا نقول إننا نريد ثقافة الكتب الثقيلة والأطروحات المعقدة، ولكن دعونا نأخذ البسيط، نأخذ وما يتفق مع حرارة الصيف، وحتى نقطع باليقين من أن هناك أكذوبة يطلق عليها اسم الموسم الثقافي.. فالثقافة نهر يجري ليس قابلاً للتوقف فلا تضعوا الحواجز والسدود أمامه، ونبدأ بأن نوحى إلى أنفسنا بأن موسم الثقافة قد انتهى وسنعود إليكم في الشهر التالي أو الربع الأخير من الحالي، تلك الجملة المرسومة بدقة والتي مع الأسف الشديد تعني شيئاً واحداً أن هناك بداية لموسم ثقافي كان قد انتهى.

ونحن في مجلة البيان ندعو إلى كسر هذه الحواجز إلى أن تكون الثقافة موسماً متصلاً كالنهر الجاري المتدفق وليس قطاراً يقف في محطة ويترك الأخرى، الثقافة يجب أن نعي أنها كتلة واحدة على مدى ثلاثمائة وخمسة وستين يوماً، فلماذا لا نستغل هذه الأيام خاصة وأن هناك من يريد أن يتحدث في الصيف، وهناك من يريد أن يكتب في الصيف، وهناك من يريد أن يلقي شعراً في الصيف، وإذا كان هناك أسباب تمنع، وهي غير موجودة، فإن على صانع القرار من مؤسسات رسمية وأهلية أن تعمل على استمرارية تدفق العمل الثقافي على مدار العام وليس موسم بلا موسم. إنها كلمة تتفق وموسم الثقافة التي توقف مع دخول فصل الصيف.

وكل عام وأنتم بخير
ولبيان كلمة

* رئيس التحرير

■ السؤال الذي يطرح نفسه هل للثقافة موسم؟ وهل للثقافة زمن محدد؟ وهل للثقافة وقت مرسوم فقط وإذا تجاوزنا هذا الوقت أو ذاك الزمن فلا ثقافة نمارسها؟

"المثقف والسلطة" لإدوارد سعيد: استقلالية المبدأ أم الخنوع؟

بقلم: محمود حنفي أبوقورة *

يعد كتاب " المثقف والسلطة " لإدوارد سعيد من أهم الدراسات التي تحاول تفسير وتحديد العلاقة بين المثقف والسلطة وكذلك إلقاء الضوء على ماهية المثقف والسلطة، بالإضافة إلى محاولة كشف المعضلات التي تجابه المثقفون ثم توضيح كيفية التغلب عليها.

وقبل الدخول في خضم الموضوع، فإنه يتوجب عليّ أن أشير إلى أن هذا الكتاب له ثلاث ترجمات، الثالثة منها وهي التي بين أيدينا الآن فتأتي تحت عنوان "المثقف والسلطة" وهي في ظني من أكثر الترجمات دقة ووضوحاً ولا يشوبها إلا تغيير العنوان ويعزو د. محمد عناني سبب هذا التغيير في تقديمه للكتاب إلى أمرين: الأول أن هذا التغيير يخدم الموضوع ويوضح الرؤى والمضامين التي يحملها الكتاب والثاني أن من حق المترجم تغيير العنوان بالصورة التي يراها مناسبة لهدف الكتاب الرئيس والحقيقة التي أغفلها د. عناني أنه بذلك يتخذ من نفسه وصياً على الكاتب الذي يصبح من خلال وجهة النظر هذه عاجزاً عن اختيار العنوان المناسب لكتابه. بالإضافة إلى أننا مادامنا نتعامل مع النص المترجم باعتباره وثيقة لا يمكن التغيير فيها، فإن ذلك قد يفسد العمل المترجم بل ويحوّله إلى سلعة إعلامية وتجارية أكثر من كونه رسالة علمية يجب أن تتسم بالدقة والموضوعية قبل كل شيء.

سأحاول في الصفحات التالية أن أقف على أهم القضايا النقدية والفكرية التي تناولها سعيد في كتابه القيم هذا والتي كانت تلح عليه في كل الفصول، ليبقى السؤال الذي ننطلق منه ماثلاً في: ما المثقف؟ وما السلطة؟ وما مدى ارتباطهما؟ وما الصورة التي يتوجب على المثقف أن يتلبسها أو يتمثلها كي يستطيع قول الحقيقة في وجه السلطة؟.

بداية يمكن الوقوف على تعريف للمثقف، وذلك من خلال تعريفين عرضهما سعيد وهما من أشهر تعريفات القرن العشرين، الأول لأنطونيو جرامشي (المناضل الماركسي الإيطالي والصحفي والفيلسوف السياسي)، حيث كتب في "كراسات السجن" : "إن جميع الناس مفكرون.... ولكن وظيفة المثقف أو المفكر في المجتمع لا يقوم بها كل الناس" (ص ٣٢) ، ومن ثم يقسم جرامشي المثقفين إلى نوعين، الأول المثقفون التقليديون مثل

* كاتب من مصر.

بهذا الدور بصورة منتظمة. لا بد أن يكونوا أفراداً يتصفون بالكمال، ويتمتعون بقوة الشخصية، وقبل هذا كله عليهم أن يكونوا دائماً معارضين للوضع الراهن في زمانهم " (ص ٣٨).

ومن خلال التعريفين السابقين يستخلص سعيد تعريفًا خاصاً به، ذلك أنه يرى أن المثقف " فرد يتمتع بهوية خاصة تمكنه من حمل رسالة ما، أو تمثيل وجهة نظر ما، أو موقف ما، أو فلسفة ما... وتجسيد ذلك والإفصاح عنه إلى مجتمع ما، وتمثيل ذلك باسم هذا المجتمع " (ص ٤٣). ونلاحظ من خلال هذا التعريف أن سعيد يركز أولاً على الهوية التي تمكن المثقف من حمل رسالته وإيصال وجهة نظره إلى الآخرين، وثانياً على القدرة التي تمكن المثقف من تمثيل نفسه وغيره في الحياة العامة، ولا شك أن من أبرز العضلات تحدياً للمثقف، هي قول الحقيقة في وجه السلطة.

المثقف اللامنتمي

والحقيقة أن التعريف السابق يعطينا صورة مكشوفة عن إدوارد سعيد نفسه، باعتباره مثقفاً عاش خارج المكان وربما خارج الزمان، ومن ثم كان يمثل دائماً صورة للمثقف اللامنتمي، الذي يمتلك الهوية والقدرة على تمثيل نفسه والآخرين في الحياة العامة. أو كما يقول سعيد " وهكذا فإن تأكيد دور اللامنتمي الذي يلعبه المثقف أو المفكر قد نشأ من إدراكي لمدى العجز الذي كثيراً ما يشعر به المرء إزاء شبكة قوية غالبة من (السلطات الاجتماعية) مثل أجهزة الإعلام والشركات... وهي التي تسد المنافذ أمام إمكان تحقيق أي

إن المهمة الحقيقية التي يمثلها المثقف تكمن حسب رأي سعيد في " الاختيار بين الانضمام إلى استقرار المنتصرين والحكام أو السير في الطريق الشاق " الذي يتمثل في الانضمام إلى المستضعفين والمحرومين والذين لا يجدون من يمثلهم.

المعلمين والكهنة والإداريين (يستمترون في أداء عملهم جيلاً بعد جيل). أما النوع الثاني فيضم ما أسماه جرامشي المثقفين المنسقين، وهم من يقومون بتنظيم العمل ويكتسبون نتيجة لذلك مزيداً من السلطة.

ومن الملاحظ أن تعريف جرامشي يتسم بقدر كبير من الشمولية واتساع الرؤية، فوفقاً لما قاله " يصبح خبير الإعلانات أو خبير العلاقات العامة في أيامنا هذه ... من المثقفين المنسقين " ص ٣٤.

أما التعريف الثاني للمثقف فنقف عليه عند جوليان بندا، الذي يصف المثقفين بأنهم " عصابة ضئيلة من الملوك الفلاسفة من ذوي المواهب الفائقة والأخلاق الرفيعة الذين يشكلون ضمير البشرية " (ص ٣٥). وحسب هذا التعريف يفترض سعيد أن المثقف يصبح " على استعداد لأن يحترق علناً أو أن ينيذ من المجتمع تماماً، أو أن يصلب، فالمثقفون في نظره (أي بندا) شخوص رمزية... ومن ثم فمن المحال أن نجد عدداً كبيراً منهم، ومن المحال إعداد من يقومون

**فئة كبيرة من المثقفين
يشعرون باغتراب داخلي
حيال ما يواجهون به من
قبل السلطة من جانب، ومن
جانب آخر تلعب التحديات
الاجتماعية والاقتصادية دوراً
حاسماً في تنمية وبروز هذا
الشعور.**

السلطة التي تجابه المثقف وتدعوه للمعارضة هل هي الأنظمة الحاكمة، أم المهنة، أم التقاليد والانتماءات القومية، أم أجهزة الإعلام، أم المؤسسات الاقتصادية الكبيرة. في الحقيقة كلمة السلطة هنا تعني كل ذلك مجتمعة، لأنه لا توجد سلطة واحدة تعمل داخل المجتمع، بل توجد مجموعة من السلطات المتشابكة التي تعمل مع بعضها البعض، بل إن الأمر وصل في أيامنا هذه إلى أن أصبح التخصص المهني داخل المهنة الواحدة لونا من السلطة التي تفرض على المثقف ألا يقول شيئاً خارج نطاق تخصصه. ومن ثم ينحصر في زاوية ضيقة لا يخرج عنها. وأظن أن كلام سعيد عن دور المثقف في تمثيل غيره في الحياة العامة، يشي بكافة السلطات التي يتوجب على المثقف مواجهتها .

تعد قضية الانتماء القومي من القضايا الرئيسية التي تمثل معضلة أمام المثقف فهو- كما يرى سعيد- إما أن يلتزم بالحالة النفسية العامة بدعوى التضامن، والولاء الأزلي، أو الوطنية

تغيير مباشر ... (ومن ثم) تقضي على المثقف بالانزواء للقيام بدور الشاهد ... " (ص ٢٧) وهو دور بات مألوفاً وإن كان مستهجنًا، حيث يشكل، بل ويهتل في هذه الأيام التوجه العام لأغلب المثقفين والأدباء، الذين يرون أمامهم من الأحداث ما يستوجب النهوض لقول الحقيقة علناً في وجه السلطة، غير أنهم يؤثرون الصمت عن حديث قد يجلب خلفه الكثير من المتاعب، ومن ثم فإن الوعي الحقيقي للمثقف، بل والصورة الأكثر تمثيلاً له، هي "روح المعارضة لا القبول والتناغم" (ص ٢٨)، والقبول والتناغم لا يعني المشاركة فقط، بل يعني الاستسلام والوقوف في فخ الإغراءات، وتمثل السلامة الشخصية أبرز هذه الإغراءات .

مهمة المثقف، إذن، هي المعارضة لا التناغم والقبول بفرضية الواقع، فالمثقف يدرك ما لا يدركه غيره، لأنه يمتلك موهبة خاصة تمكنه من الوقوف على دقائق الأمور وتحليلها وربطها بسياقاتها التاريخية والاجتماعية، واستخلاص مؤداها وما ترمي إليه. وهي مهمة لا يستطيع أحد القيام بها غير المثقف، ومن هنا برز دوره في تقديم الرؤى التي تعين على التقدم والرقي. فالأديب مثلاً لا بد أن يكون معارضاً على الدوام، لأنه من خلال عمله الإبداعي يبحث دائماً عن واقع أفضل وأكثر جمالاً من الواقع الأنسي الذي يحياه، حتى لو كان هذا الواقع جميلاً لا يحتاج إلى تغيير، لكن الأديب يظل دائماً يطرح الرؤى التي تنهض به وتكسبه جمالاً وإنسانية على جماله البادي فيه.

السؤال الذي يطرح نفسه الآن، ما

ما تمثل السلطة، لذلك فهي سائدة لأن السلطة تريد ترسيخها وبقائها.

تتمثل المهمة الأسمى للمثقف بعد الاختيار السابق في "مساعدة مجتمع قومي ما على الإحساس برابطة الهوية المشتركة، وهي هوية بالغة السمو والارتقاء" (ص ٦٨)، غير أنها لا تسبق النقد والمساءلة بأي حال من الأحوال، لذلك فهي هوية ناتجة عن فعل المساءلة والمراجعة التاريخية لجماعة مشتركة ما.

أما العضلة الحقيقية التي تواجه المثقف فهي تتمثل في مدى تأثير قضية الانتماء القومي عليه، ذلك أنها قد تقف سلطة في وجهه، وحجر عثرة أمام قوله للحقيقة، لذلك فإن قضية "الولاء والإخلاص للكفاح الذي تخوضه الجماعة من أجل البقاء، ينبغي ألا يستغرق المثقف إلى الحد الذي يحد فيه طاقته النقدية" (ص ٨٤)، التي تقوم على التمييز والتفسير والمساءلة بصفة مستمرة. ومن ثم فإن مهمة المثقف كما يراها سعيد تكمن في أمرين، الأول: تمثيل تلك المعاناة الجماعية لأبناء الشعب، والشهادة على ما كابده ثم إعادة تأكيد صمودهم ووجودهم رغم كل شيء. الثاني: أن يضفي على الأزمة طابعاً عالمياً صريحاً، بمعنى أنه يضفي مزيداً من الأبعاد الإنسانية على معاناة الآخرين من خلال خبرته ومعاناته الشخصية. أي أنه يهزج الخاص بالعام أو المحلي بالعالمي ليصل إلى رؤية شمولية عالمية.

منفى المجتمعات

هناك قضية يجب أن نتوقف أمامها الآن، ألا وهي قضية منفى المثقفين، وما الذي يمثله المنفى للمثقف؟ بداية يجب

هل يخاطب المثقف السلطة باعتباره محترفاً ضارعا إليها، أم باعتباره ضميرها الهاوي الذي لا يتلقى مكافأة عما يفعل؟، والإجابة على هذا التساؤل تتلخص في أن المثقف لابد وأن يكون من الهواة، لأن ذلك يمنحه القدرة على أن يعبر عن انتمائه، وعن إثارة القضايا الأخلاقية.

القومية، أو أن يتخذ موقف المنشق الخارج على التشكيلة الجماعية والأفكار السائدة، إن عمل المثقف الحق يقوم أساساً على حتمية خلع عباءة الانتماء القومي، وذلك باعتباره سلطة تحد من تفكيره. وهذا الموقف برمته يمكن المثقف من إعلان آرائه بموضوعية، إلى جانب قول الحقيقة علناً في وجه السلطة.

إن المهمة الحقيقية التي يمثلها المثقف تكمن حسب رأي سعيد في "الاختيار بين الانضمام إلى استقرار المنتصرين والحكام أو السير في الطريق الشاق" (ص ٧٦)، الذي يتمثل في الانضمام إلى المستضعفين والمحرومين والذين لا يجدون من يمثلهم، ومن ثم فإن ضالة المثقف تكمن في الطعن في المعايير والأعراف السائدة ذلك أنها "ترتبط اليوم ارتباطاً وثيقاً بالأمّة... والأمّة دائماً ما تؤمن بمذهب النصر والغلبة، وهي دائماً ما تشغل موقع السلطة" (ص ٦٨)، أو بمعنى آخر بسيط يمكن القول: إن المعايير والأعراف دائماً

**السلطة لا تعني الأنظمة
الحاكمة، أو المؤسسات
والشركات، أو المال، أو
الانتماءات الثقافية والحزبية،
أو الاحتراف المهني، بل تعني
كل ذلك بالإضافة إلى كل
ما يعوق المثقف ويدعو إلى
تلجيمه وإسكاته.**

والتكريم وغير ذلك، وهؤلاء الأشخاص لا يستطيعون التكيف الكامل، بل يشعرون دائماً أنهم يعيشون خارج الوطن. والحقيقة التي لا يجب إغفالها أن أغلب المثقفين في العالم العربي اليوم يواجهون خطر هذا النوع من النفي، ذلك أن فئة كبيرة من المثقفين يشعرون باغتراب داخلي حيال ما يواجهون به من قبل السلطة من جانب ومن جانب آخر تلعب التحديات الاجتماعية والاقتصادية دوراً حاسماً في تنمية وبروز هذا الشعور. وأظن أن من أبرز النماذج المجسدة لهذا المنفى هو النموذج المتمثل في الشاعر حسن فتح الباب، ذلك أنه عايش مفارقة مذهلة، ألا وهي مفارقة (الحارس/السجين) أو (الضابط/الشاعر)، فإذا كانت السلطة التي يعمل بها ضابطاً تطارده لأنه من وجهة نظرها يكتب شعراً مناقضاً لتوجهات السلطة فإن الأدباء والمثقفين اليساريين كانوا يعاملونه باعتباره ممثلاً للسلطة وليس شاعراً يمتلك رأياً حراً، ومن ثم كان الشاعر في كلا الحالتين منبوذاً ومنفياً داخل وطنه وبين أبناء جلدته.

أيضاً أن صورة المنفى في القرن العشرين قد تغيرت، فبعد أن كان يقتصر على شخصيات مرموقة اجتماعياً، أصبح المنفى عقوبة قاسية تُفرض على مجتمعات بأسرها، مثل الأرمن الذين هجّروا من تركيا وتعرضوا للإبادة الجماعية، ومن ثم تدافعوا إلى بيروت وحلب والقدس والقاهرة. الأمر الذي أفضى في النهاية إلى تمزق هذه الجاليات بصورة وحشية. بل إن من أكثر الأمثلة وضوحاً الآن على هذا المنفى الجماعي ما يتعرض له الشعب الفلسطيني من حصار جماعي داخل الأرض من قبل جيش الاحتلال الإسرائيلي.

لكن ما صحة الافتراض القائل بأن المنفى قد انقطعت صلته تماماً بموطنه الأصلي؟ يرى سعيد أن هذا الافتراض عار من الصحة، ذلك أن المنفى يعيش دائماً مع كل ما يذكره بأنه منفي، إلى جانب إحساسه الدائم بأن الوطن قريب وليس بالغ البعد، ومن ثم فإن المنفى يقع في منطقة وسطى، فلا هو يمثل توازماً كاملاً في المكان الجديد ولا هو تحرر تاماً من القديم (ص ٥٩). لذلك يظل واقفاً بين وضعيته السابقة ووضع الحالي محاولاً التوافق والمعاشة رغم إحساسه أنه منبوذ.

يشير سعيد في إطار هذه القضية إلى نقطتين، الأولى تختص بأن المنفى ليس مقصوراً فقط على النزوح والهجرة باعتبارها عوامل تعود إلى التاريخ الاجتماعي والسياسي، ولكن المنفى يشمل وبشكل مجازي- الأفراد الذين هم على شقاق داخل مجتمعاتهم، فهم اللامنتمون والمنفيون فيما يتعلق بمظاهر السلطة

فكرة سعيدة للشقاء

أما النقطة الثانية فهي مدهشة نسبياً، ذلك أنها تقتضى أن " المثقف باعتباره منفياً يميل إلى الإحساس بأن فكرة الشقاء تسعده، حتى أن الاستياء الذي يكاد يشبه (عسر الهضم) قد يصبح لونا من ألوان سوء الطبع أو انحراف المزاج الذي يتحول إلى أسلوب للتفكير" (ص ١٠١). هل المنفى فعلاً رغم قسوته قد يكون سبباً من أسباب السعادة؟ أعتقد أن هذه المسألة لا يمكن تعميمها فإذا كانت تصلح في بعض الحالات، فإنها في الوقت ذاته لا تصلح في العديد من الحالات التي عانت عذابات المنفى، واتصفت بصفة رئيسة، ألا هي عدم التكيف مع الوضع الجديد في المنفى.

لكن السؤال الذي يطرح نفس الآن: هل لوضعية المنفى إيجابيات يمكن للمثقف أن يفاد منها؟، يمكن أن نستخلص من خلال كلام سعيد مجمل أن هناك مجموعة من الإيجابيات لتلك الوضعية تتمثل أولاً: في المتعة والدهشة في رؤية الأشياء مع عدم التسليم بشيء، إلى جانب معرفة كيفية التصرف بحكمة في هذه الظروف القائمة على القفلة واللبلة وعدم الثبات. أما الإيجابية الثانية فتكمن في المنظور المزدوج الذي يتمتع به المقيم في المنفى، لأنه يرى ما حوله من منظور ما خلفه وراءه وما هو ماثل أمامه الآن. وهذا الأمر بدوره يمكن المثقف من رؤية شمولية، فلا يرى الشيء من وجه واحد، بل في وجوه متعددة. أما الإيجابية الثالثة فتكمن في أن المثقف في المنفى يكون " أقرب إلى أن يبصر الأمور لا في وضعها الراهن

فحسب، بل أيضاً من حيث ما آلت إليه" (ص ١١١)، غير أنني أظن أن هذه الميزة لا تصدق على كل المثقفين. فهذا الأمر يمكن إرجاعه إلى قدرة وموهبة شخصية مضافاً إليها وضعية المنفى. أما الميزة الرابعة فتتمثل في أن النزوح إلى المنفى يعني للمثقف التحرر (النسبي) من حياته العملية المعتادة، ومن ثم تتاح له فرصة أكبر في الإبداع.

بالإضافة إلى الإيجابيات السابقة هناك أيضاً مجموعة من السمات التي يتسم بها المثقف في المنفى، ويمكن أن نجعلها في أن المثقف في المنفى:

١- " نزاع بالضرورة إلى السخرية والشك، بل وإلى الهزل والمرح ولكنه لا يستخف بشيء ولا يعرف اللامبالاة " (ص ١١٣).

٢- إنه يتخذ من الكتابة وطناً يقيم فيه، ومن ثم تصبح الكتابة سبباً ونتيجة في الوقت ذاته.

٣- يشعر بالخوف وعدم الاطمئنان، مع التيقن بأن العمل الذي يقوم به يقدم له بعضاً من الرضا والتسرية الطفيفة التي قد تعوضه بعض الشيء.

٤- ينظر إلى الأشياء نظرة مركبة، وهي التي تبث الحياة في رسالته وعمله وإن كانت عاجزة عن إيقاف الشعور بالتوتر والعزلة أو كل إحساس مرير يخالطه.

٥- يظل هامشياً وخارج دائرة السلطة ويحيا خارج المكان وربما خارج الزمان.

إن كل ما سبق يدفعنا للوقوف على افتراض سعيد القائل بأن "المنفى هو الحال التي يتسم بها كل مثقف باعتباره إنساناً هامشياً مستبعداً من أطايب

العيش التي تأتي بها الامتيازات والسلطة والإحساس براحة الانتماء" (ص ٩، ١) وهو إحساس يعمل على قتل الطاقة النقدية القائمة على فعل المراجعة والمساءلة المستديمة بل وكل ما يمكن المثقف من القيام بدوره في الحياة العامة.

إن هذا الافتراض يجعلنا ننظر إلى القضية من زاوية أخرى ذلك أن المثقف دائماً يكون مخيراً بين أمرين، إما أن ينضم للسلطة وإما أن يقف تحت مظلة مكتوب عليها "لا" وذلك في وجه من وقفوا تحت مظلة مكتوب عليها "نعم" ،ومن ثم فإن المثقف اللامنتمي يستطيع تمثيل غيره ،غير أنه سيظل هامشياً على الدوام ويحيا خارج دائرة الجوائز والامتيازات التي تمنحها السلطة بل وخارج التاريخ باعتباره جزءاً مما تقره السلطة وتكتبه.

استقلالية الرأي

أما القضية التي نتوقف أمامها الآن فهي قضية استقلال المثقف ومدى تأثيرها على فاعليته في الحياة العامة. وإذا كان الافتراض النظري يفضي إلى حتمية أن يكون المثقف مستقلاً فإن الواقع المعاش يفضي إلى حتمية أخرى مضادة لذلك ذلك أن المثقف أصبح اليوم على الأرجح - كما يرى سعيد- " أستاذاً للأدب يعيش منعزلاً في خلوته ويتمتع بدخل مضمون ولا يهتم بالتعامل مع العالم خارج قاعة الدرس " (ص ١٢٦) وهذا المثل لا ينطبق على أستاذ الأدب وحده بل ينطبق على كل من يجسد هذا الموقف، ومن ثم فإن المعضلة التي تواجه المثقف اليوم لا تتمثل " في الجامعة ولا في الضواحي، ولا في الطابع التجاري البغيض الذي اكتسبته الصحافة ودور النشر، ولكن في موقف

(يطلق عليه سعيد) صفة الاحتراف المهني " (ص ١٣) .وهي صفة تقوم على أساس أن ينظر المثقف إلى عمله الثقافي باعتباره شيئاً يؤديه لكسب الرزق فقط، ولا شك أن المجتمع ذاته كما يرى سعيد أصبح يكرس فكرة التخصص المهني، الأمر الذي أفضى إلى حصر المثقف في زاوية ما، حدث من قدرته على أداء دوره المنوط به.

الاحتراف المهني إذن له ضغوط تؤثر بشدة على عمل المثقف، وتتمثل هذه الضغوط -حسب رأي سعيد- أولاً فيما ذكرناه سابقاً أي التخصص الذي يؤدي إلى إغفال النظر إلى كل ما لا ينتمي إلى المجال المباشر له. وثانياً في الخبرة، أو ما يحب سعيد أن يسميه بـ"عبادة الخبرة" التي تتطلب حمل شهادات تمنحها سلطة ما، إذن فهي التي " تلتقك اللغة الصحيحة التي تتكلمها وكيف نستشهد بالثقافات المعترف بهم وكيف تحتفظ بالمواقع الصحيحة " (ص ١٣٥) . وثالثاً في " حتمية انجذاب هؤلاء المحترفين إلى الحكام وأصحاب السلطة والاندفاع لتحقيق الشروط التي تتطلبها السلطة والتمتع بما فيها من مزايا ومحاولاتهم الدائبة للعمل لديها " (ص ١٣٨) . يمكن لنا أن نستشف من عبارة سعيد الأخيرة تعميماً لفرضية انجذاب هؤلاء المحترفين للسلطة، غير أنني أظن أن الأمر نسبي وليس مطلقاً بتلك الصورة.

لكن كيف يمكن للمثقف التغلب على معضلة الاحتراف المهني هذه؟ يرى سعيد أن الحل يكمن فيما أسماه بـ"روح الهوية" وهي تعني " الرغبة في ألا تتمثل حوافز المثقف أو المفكر في الربح أو

طاقته النقدية والفكرية، أما الثاني فهو المثقف الهشي الخالي الوفاض، الذي لا يمتلك رأياً ولا ثقافة، وهو بذلك من أكثر الشخصيات مناسبة لتولي المناصب القيادية، التي تحتاج فيها السلطة أعجازاً مائلة تميل مع السيف حين يهيل، وبذلك تتفد ما تراه صحيحاً من خلاله، حتى إذا ترهل الوضع وانكشفت سوءاته، إذا بها تسارع بالتخلص منه وإلقائه خارج دائرة المحظوظين المنعمين. إن أمثال هذا المثقف تعد ستارة تخفي السلطة خلفها وجهها الآخر الذي تعمل دوماً على إخفائه. ويبقى بين النوعين السابقين نوع ثالث لا يستطيع أن يمثل هذا أو ذاك، ومن ثم فإنه يظل هامشياً على الدوام يحيا خارج دائرة الامتيازات التي تمنحها السلطة، ورغم أن هذا النوع قد يتواجد في المجتمع بشكل قليل، غير أنه فعال، فهو يشكل بصدق ضمير الأمة، ولما لا وهو يحاول طول الوقت أن يمثل غيره من المحرومين والمستضعفين الذين لا يجدون من يمثلهم.

مما سبق يتبين لنا أن قول الحقيقة علناً في وجه السلطة يعد واجباً أساسياً من واجبات المثقف، ذلك أنه "يقدم صورة أفضل لما ينبغي أن يكون عليه الواقع، بحيث تقترب هذه الصورة اقتراباً أكبر من تجسيد مجموعة من المبادئ الخلقية - كالسلام وتخفيف المعاناة - وتطبيقها على الحقائق المعرفية" (ص ١٦٥). والحقيقة أن هذه المبادئ تمكن المثقف - بشكل أو بآخر - من أن يتخذ موقفاً قائماً على العدل والإنصاف مع توخي الدقة والموضوعية، مع الأخذ في الاعتبار تنحية الانتماءات القومية والهويات الثقافية الخاصة

الفائدة المرجوة، بل في الحب والاهتمام الذي (يركز على) إقامة الروابط عبر الحدود والحوافز، وفي رفض التقيد الصارم بتخصص أو حشد" (ص ١٣٣). وبذلك فإن روح الهوية تتحول إلى نشاط مدفوع بنزعة الحب والحرص لا الربح والخسارة والتخصص الضيق الأفق.

إن السؤال الأكثر إثارة هنا يقول: هل يخاطب المثقف السلطة باعتباره محترفاً ضارعاً إليها، أم باعتباره ضميرها الهاوي الذي لا يتلقى مكافأة عما يفعل؟ والإجابة على هذا التساؤل تتلخص في أن المثقف لا بد وأن يكون من الهواة، لأن ذلك يمنحه القدرة على أن يعبر عن انتمائه وعن إثارة القضايا الأخلاقية، "كما أن روح المثقف ... باعتباره من الهواة قادرة على أن تتفد إلى شيء أكثر حيوية ... فالمفكر قد لا يكفي بأن يفعل ما يفترض منه أن يفعله، بل أن يسأل عن سبب فعله له" (١٤٢). إن سعيد من خلال ما سبق يحفز المثقف ويدعوه إلى أن يصبح ضميراً هاوياً يحاسب السلطة، وليس محترفاً يمكن استقطابه واستيعابه، بل واختزاله في دائرة اختصاص وظيفي، ينظر عبرها إلى اللافتة المهمة: (لا أرى لا أسمع لا أتكلم).

إغراءات ومناصب

أعتقد أن قضية الاستقطاب والاستيعاب تعد من أكثر المعضلات بروزاً في عالمنا العربي وخاصة في الفترة الراهنة، ذلك أن السلطة دائماً ما تقسم المثقف إلى نوعين: الأول مثقف يشكل قيمة حقيقية ويؤثر في أوسع جمهور ممكن، وهذا لا تجد له طريقاً آخر غير استقطابه بالإغراءات والمناصب، ومن ثم يتم استيعابه وإخماد

بمجموعه عند الخوض في قضايا تخص ثقافات وشعوب أخرى، ومين ثم فإن المثقف لا يمثل نطاقاً خاصاً فقط، ولا نطاقاً عاماً فقط بل يمزج بين الاثنين في ترابط شديد بحيث لا يتعارضان وإنما يتكاملان.

هناك ظاهرة خطيرة تستحق أن نشير إليها، ألا وهي ظاهرة "التفادي" التي تعد إحدى العادات الفكرية التي يتمسك بها بعض المثقفين، وهي ظاهرة تعني أن المثقف يتخلى "عن الثبات في موقفه القائم على المبادئ ... وهو يعلم علم اليقين أنه الموقف الصائب ولكنه يختار ألا يلتزم به" (ص ١٦٧). وهذه الظاهرة في الحقيقة تعد من أكثر الظواهر إفساداً للحياة الثقافية وانتشاراً في واقعنا الثقافي، والمثقف إنما ينحو نحوها وخاصة اليوم، لكي يرضي السلطة ويأمن بطشها من جانب، ومن جانب آخر يظهر بمظهر المعتدل الموضوعي الذي يقف على الحياد وإن كان حيداً غير مبرر، بل ومستهجن في الوقت ذاته ذلك أن قول الحقيقة للسلطة "ليس ضرباً من المثالية الخيالية بل إنه يعني إجراء موازنة دقيقة بين البدائل المتاحة واختيار البديل الصحيح، وتقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعود بأكبر فائدة، وأن يحدث التغيير الصائب" (ص ١٦٩). لأن المهمة المنوطة بالمثقف هي تغيير وقلقة الوضع الراهن، وليس الثبات عليه وترسيخه، وأعتقد أن هذا القول يتفق في مضمونه مع ما ذهب إليه الفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر) حين قال: إن مهمة المثقف الأولى هي إزعاج السلطة.

أما المعضلة الأكثر خطورة من ظاهرة "التفادي" فهي ظاهرة التحول من حزب سياسي إلى آخر، وخطورتها تكمن في أن هذا السلوك يمثل سلوكاً منحطاً لا يليق بالمثقف، الذي يفترض أنه يحمل في داخله قضية يعمل من أجلها حتى الموت. وتتجسد ملامح ظاهرة التحول هذه أولاً في أن المثقف يشعر بالانرجسية والاستعراض، الأمر الذي يجعله يفقد ارتباطه بمن يفرض أنه يعمل لصالحهم، سواء من الناس أو من إجراءات التغيير. ثانياً: أنه يعطي الأهمية القصوى للذات دون النظر إلى من يمثلهم من المحرومين والذين لا يجدون من يمثلهم. وثالثاً: "أن مثل هذا المثقف سوف يطمأ بأقدامه بطبيعة الحال قصة -خنوعه- السابقة... أو يصفها بأنها كانت شراً مطلقاً" (ص ١٩٥). وهذا بدوره يؤدي إلى تغييب وعيه ونظريته الناقدة الفاحصة التي تميزه عن غيره، بالإضافة إلى القضاء على مساحة الشك والمساءلة المتبقية في عقله.

لا شك أن هناك عائقاً يحول بين المثقف وبين قوله للحقيقة، ألا وهو أن قول الحقيقة علناً في وجه السلطة يمثل تهديداً له، الأمر الذي يقضي إلى التفكير ملياً قبل أن ينبذ بكلمة واحدة قد تكون الأخيرة. وعلى جانب آخر فإن سكوته سيحوّله بالطبع إلى آلة صماء تتلقى الأوامر بالعمل أو التوقف...! ولحل هذه المعضلة يرى سعيد ضرورة "ألا يتوقف المرء عن تذكير نفسه بأنه -باعتباره مفكراً أو مثقفاً- يتحمل دون غيره مسؤولية الاختيار بين تمثيل الحقيقة بأقصى ما يستطيع من طاقة وبين سلبية السماح لراع من الرعاة، أو سلطة من السلطات

بتوجيهه" (ص ١٩٨)، إلى ما تطمح إليه من مكاسب على حساب ما يفترض أن المثقف يمثلهم. من خلال ما سبق يبرز دور المثقف بوصفه مقاوماً لسلبيات الحالة الراهنة، ومعارضاً للسلطة التي تجابهه، ومناصرراً للحقيقة مهما كلفه ذلك من ثمن.

خلاصة القول:

تتعد الصور التي نرسمها في أذهاننا للمثقف، فهناك المثقف العضوي، والمثقف الأخلاقي، والمثقف الاجتماعي، والمثقف الذي يدعوه (ميشيل فوكو) بالمثقف العالمي... وغير ذلك. ومهما كثرت هذه الصور فإن المهمة الأساسية للمثقف تتمثل في تعكير صفو الحالة الراهنة فهو دائماً يدعو للتغيير وعدم الثبات والجمود الذي تحاول السلطة ترسيخه. بالإضافة إلى طرح أسئلة محرجة تزيل التصلب الفكري وتناقش الأفكار السائدة المصدق عليها من قبل السلطة.

والسلطة لا تعني الأنظمة الحاكمة، أو المؤسسات والشركات، أو المال، أو الانتماءات الثقافية والحزبية، أو الاحتراف المهني، بل تعني كل ذلك بالإضافة إلى كل ما يعوق المثقف ويدعو إلى تلجيمه وإسكاته. وصورة المثقف حسب رأي سعيد تتمثل في كل من لديه أفكار انبثقت عن موهبة خاصة، ومن ثم امتلاك القدرة على تمثيلها في الحياة العامة ولأوسع جمهور ممكن. كما يؤكد سعيد على وجوب استمساك المثقف بالقيم العليا (كالعدل والحرية مثلاً) سواء له أو لغيره، وكذلك عدم القبول بالحلول الوسط، فيما يتعلق بالقيم، لأنه ما دام

أقبل على الكتابة فإنه بذلك يشارك في "الحياة العامة" ويمثل غيره، ومن ثم يصبح معبراً عن المجموع من خلال ذاته، دون أن ينحصر في فتوى أو حزبية ضيقة.

هناك مجموعة من السمات أو الصفات الضرورية التي يجب أن يتحلى بها المثقف، كي يستطيع القيام بدوره المكلف به. وهي سمات تمكنه من توخي الدقة والموضوعية، لأنها تعمل في أغلبها على تحرره النسبي في أن يقول الحقيقة، وتتلخص هذه السمات في أن المثقف يجب:

(١) أن يكون هامشياً ويحيا دائماً على الحافة خارج دائرة السلطة.

(٢) أن يكون هاوياً وليس محترفاً حبيساً داخل مهنة ما.

(٣) أن يعبر عن قضايا تمس جميع الفئات، لأنه يمثلها جميعاً.

(٤) أن يطرح علناً أسئلة محرجة ويواجه المعتقد التقليدي والتصلب الفكري.

(٥) أن يمزج بين الإطارين العام والخاص، فهو ليس عاماً فقط أو خاصاً فقط.

(٦) أن يكمن هدفه الحقيقي في إثارة الحرج والمعارضة والاستياء بدلاً من التناغم والقبول لأوضاع مهترئة في الواقع الأنّي المعاش.

(٧) ألا يعبد أي سياسي، لأن أمثال هذا "السياسي" دائماً ما تكون دأبة الخدلان.

وكل هذا يمكن المثقف من رؤية أكثر شمولية، فلا يرى الظاهرة في وجهها الأوحده، بل في وجوها المتعددة.

بين صوت الشاعر وسوط الحاكم (تجربة حياتية)

بقلم: د. حسن فتح الباب *

شاعت الحكمة الإلهية أن تسير حياتي بين نقيضين: سلطة الشعر وقهر السلطة، أو القلم والسيف- وبعبارة أخرى- رقة الشاعر المرفه الحس المعتر الواثق بقوة إبداعه الشعري والمنادي بالحرية والعدل، والمتعاطف مع الفقراء، وقسوة الحاكم بأمره. ففي أعقاب تخرجي عام ١٩٤٧ في كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) انتظمت بكلية الشرطة، وتخرجت فيها حاملاً على كتفي ثلاث نجوم هي رمز الهيئة التي أنتمي إليها والمنوط بها حفظ الأمن والنظام والتمكين لسياسة الدولة، وكانت هذه الرتبة تسمى (يوزياشي) والآن (نقيب). وهكذا أصبحت صاحب منصب لم يدر في خلدي قط أن أكون من أربابه.

ولكن فرحتي وأسرتي بهذا المنصب لم تستمر طويلاً إذ صدر الأمر بتعييني رئيس نقطة شرطة بالأقاليم (محافظة المنوفية في الدلتا)، إذ كان العمل بالريف يحول بيني وبين رعاية أسرتي المقيمة في القاهرة وأنا عائلها، فضلاً عما أتجشمه بالإضافة إلى العبء النفسي من نفقات مالية تقتضيها إقامتي بمنأى عن زوجتي وأبنائي وأمي وإخوتي، وليس لي مورد إلا مرتبي من الوظيفة، ومرتب زوجتي من اشتغالها بتعليم الموسيقى بمدرسة ثانوية بالعاصمة.

كنت آمل أن يعامل رجال السياسة أصحاب القرار الأدباء المميزين كما يعاملون في الغرب، إذ لا تكاد تبرز موهبة أدبية حتى تتبناها مؤسسات ثقافية حكومية أو أهلية، فتتولاها بالرعاية، وتوفر لها الأسباب التي تكفل لها نموها وازدهارها، مثل العمل بالمواقع الثقافية كالمكتبات العامة أو العمل الدبلوماسي الثقافي، لأنها تدرك أن الكاتب أو الشاعر الموهوب ثروة وطنية ينبغي الحافظ عليها، ومن ثم يعتبر إهمال أصحاب المواهب تبديداً لهذه الثروة وجناية على هؤلاء وعلى المجتمع معاً. ومن قبيل هذا التبديد أن تسند إلى الأديب وظيفة تمتص طاقته فيخسر إبداعه كما تخسر الحركة الأدبية، ولا تفيد منه تلك الوظيفة كثيراً حتى لو كان مجيداً في أدائها، لأنه مهما بلغ من هذه الإجابة لن يتفوق على من يناسبهم العمل الذي عهد به إليه، ولا سيما إذا كان مهموماً بالكتابة الأدبية أو شعر بالتناقض بين هذا العمل وتلك الكتابة.

لذلك جاهدت في سبيل أن يقدر المسؤولون بوزارة الداخلية ظروف الصعوبة فيصدر الأمر بنقلي إلى القاهرة. أما أن يسند إليّ عمل بالعاصمة يتفق مع مؤهلاتي القانونية

تروي الأرض العطشى وتنساب في عروق
النبات.

نقطة شرطة

بادرت بزيارة بعض أبناء الأسرة الأدبية
التي حُرمت منها طويلاً مقدماً نفسي
وديواني الوليد المرتجى أن يشفع لي ويتيح
لي مكاناً بينهم. ولا أنسى هذا الصباح
الذي حملني وحملتني فيه قدمي إلى
دار الهلال حيث قابلت الشاعر صالح
جودت رئيس تحرير مجلة المصور في
ذلك الحين. كنت قادماً مباشرة من
نقطة شرطة طوخ دلعة في زِيَّ الرسمي
بطبيعة الحال، فكان مظهري مثار
عجبه إذ لم يكن يعرف من شخصيتي
إلا الشاعر. أهديته نسخة من الديوان.
وتبادلنا الحديث حول المهنة والشعر. ولم
يكن يعرف موقع هذه النقطة الشرطة،
وحين علم انتقد من بيدهم الأمر.

خشيت أن يكتب عن هذا الموضوع
على صفحات مجلة (المصور) التي كان
يرأس تحريرها فأكون موضع مساءلة
من الرؤساء، إذ كانت التعليمات تقضي
بحظر اتصال ضابط الشرطة بوسائل
الإعلام إلا بهمقتضى إذن سابق، ومن ثم
قد يضيرني إذاعة حوار مع الشاعر
صالح جودت على الرأي العام من حيث
يريد هو أن يسدي إليَّ جميلاً. ولكن
الأمر جرت على غير ما رأيت، وكان
ذلك خيراً لي ونقطة تحول مؤقت في
مسار حياتي العملية.

لم يكد بهضي غير أسبوعين أو أقل على
ذلك اللقاء حتى بلغني من بعض المدرسين
في طوخ دلعة نبأ ذاع وشاع وملاً الأسماع
كما يقولون، وهو صدور العدد الجديد
من مجلة المصور وقد نشرت به افتتاحية

كنت آمل أن يعامل رجال
السياسة أصحاب القرار
الأدباء المميزين كما يعاملون
في الغرب، إذ لا تكاد تبزغ
موهبة أدبية حتى تتبناها
مؤسسات ثقافية حكومية
أو أهلية، فتتولاها بالرعاية،
وتوفر لها الأسباب التي تكفل
لها نموها وازدهارها.

والأدبية فقد كان هذا حلماً بعيد المنال
وإن ظل يراودني طوال السنين، ولم أكف
عن التماس السبل إليه دون يأس، كما
لم تكف أُمِّي عن الدعاء إلى الله أن
يستجيب لها ولتي بتحقيق هذا الأمل
عدلاً ورحمة وما ذلك على الله بعزيز،
ولكنه كان عزيزاً على وزارة الداخلية
لأنني من غير المحظوظين، وإذا لم تكن
"الخدمة" بالأقاليم قد شرعت لأمثالي
ممن لا حول لهم ولا طول، فمن ذا الذي
يسد الفراغ ويحقق الرسالة!!

وأخيراً لاح في السماء بارقة من الغيث
بصدور ديواني "من وحي بورسعيد" الذي
تجمع قصائده بين الأدب والسياسة، إذ
تصور مقاومة أهالي بورسعيد للعدوان
الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦، فقلت
لنفسي: لعل الغمة تنفج فيعطف الموكلون
بهمسات الضعفاء. ولعلي تلوت من آيات
الذكر الحكيم: (إن من الحجارة لما يتفجر
منه الأنهار). وتوكلت على الحي الذي لا
ينام، والأمل يسري في الحنايا ويمنحني
قوة التفاؤل، كأنه قطرات من ماء الغمام

وببرنامج محدد للمقابلات، ووعدني بتسليم الديوان إلى السيد الوزير فيرى بشأنه ما يرى.

وجاء الفرج بعد عدة أيام، إذ وردت إلى النقطة إشارة من الوزارة تلقتها المديرية وتفيد تحديد موعد لي كي أقابل السيد الوزير، ولم أدر حينئذ أكان هذا نتيجة لمقال الشاعر صالح جودت الذي بلغ ضحواه إدارة الشؤون العامة بوزارة الداخلية فأبلغته إلى الوزير، أم كان نتيجة وصول ديواني إليه كما وعدني مدير مكتبه، وإن كنت قد علمت بعد بضع سنين من موظف بمكتب الوزير التفتت به مصادفة أن الأمر يرجع إلى المقال المذكور.

مكالمة جس نبض

قُبيل اليوم المرتقب تلقيت من أركان حرب المديرية مكالمة اصطنع فيها الرقة يسألني عما سوف أدلي به للوزير، وكنت قد أشعت بين بعض زملائي عامدا أنني سأظلم من نقلي من مركز شرطة أشمون إلى نقطة طوخ ذلك، فأخبرت "الأركان" الماكر أنه لا علم لي بسبب استدعائي. وأعقب ذلك مكالمة أخرى من مدير الإقليم هذه المرة، أراد بها أن يجس نبض أو يتقي ما قد أكون قد أزمعت من شكايته إلى الوزير فسألني متلظفا عما اتخذت من إجراءات بشأن بلغ قدمه عضو بمجلس الأمة يتهم فيه مجهولا بالاستيلاء على مبلغ من المال كان في حوزته.

ولم يكن هذا المبلغ من الأهمية بحيث يتصل بي "الحجاج" مدير الإقليم ورئيسها الأعلى في الشرطة بشأنه، ولكنه "تحجج به"، سألني عن أحوالي، فقلت إنني قانع

بقلم صالح جودت تتضمن بيان ما خلفته معركة بورسعيد من أثر في النواحي السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية، وأن ديوان "من وحي بورسعيد" ثمرة هذا الأثر في المجال الأدبي. يعني الشاعر في المقال على السيد زكريا محيي الدين وزير الداخلية تركه لصاحب هذا الديوان في قرية نائية لا عمل له فيها إلا ضبط الجلايب المسروقة، والجري وراء "جاموسة مخطوفة"، أو حل المشاكل التي تقوم بين عمدة البلد وشيخها، وكان أولى بالوزير أن ينقله من الريف حيث يعمل في ظروف لا تتيح له التوفر لإنتاجه إلى القاهرة.

كما سأل السيد يوسف السباعي رئيس المجلس الأعلى للأدب والفنون عما إذا لم تكن مهمته هي الإفادة من هذا الضابط الشاعر بإتاحة العمل له في المجلس. امتزجت في مشاعري الفرحة بهذا التقدير الأدبي والإشفاق على نفسي مما قد يجره نشر هذه المقالة من عواقب لا تحمد. وكنت قد سارعت من قبل بالتوجه إلى ديوان الوزارة حيث طلبت من مدير مكتب الوزير وكان ضابطا بالقوات المسلحة أن يتيح لي في نفس الساعة مقابلة الوزير، فأبدي استنكاره لرغبتي، واعتبرها جرأة غير محمودة، ولا سيما من ضابط في رتبة صغيرة. ولما أفهمته إن إهداء ديوان شعر عن المعركة إلى أحد قادة الثورة أمر له شأنه، لأهمية الدور الذي يقوم به الأدب في شحذ الروح المعنوية للشعب، وأصررت على طلبي المقابلة باعتبارها حقاً لي وواجباً عليه تيسيرها، كرر أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة فلوزير الداخلية مهامه الجسام

بوضعي بل سعيد!! ولا شك أنه لم يسعد بالمعنى الذي قصدته، وعرجت على موضوع البلاغ، فقلت إنه ادعاء باطل أراد به صاحبه أن يتخلص من مطالبة مزارع أراد أن يرد إليه المبلغ المدعي بسرقة، وكان قد أودعه إياه ليكون نصيبه في صفقة اتفقا على عقدها، ولم يف عضو مجلس الأمة بشروط الاتفاق.

حانت الساعة الموعودة، وقبل أن يأذن لي مدير كتب الوزير بالمقابلة سألتني عما أعتمزم الإفضاء به قلت سأعتمزم الفرصة فأطلب نقلي إلى "مصر" أنذرني بالويل وعظائم الأمور إذا فزت بكلمة عن هذا الموضوع، ودلل على ذلك بأن ضابطاً برتبة لواء كان يعمل بمديرية أسبوط وطلب من الوزير في حوار بينهما نقله إلى القاهرة رعاية لأسرته المقيمة بها، فغضب ولي الأمر وأنهى المقابلة.

هأنني وزير الداخلية قائلاً إنه يسره أن يوجد بين ضباط الشرطة شاعر مثلي يستلهم معركة بورسعيد ديوان شعر، وحثني على المزيد من إنتاج الشعر الوطني. أردت أن أطيل حبل الحديث لعله يفضي إلى ما حذرني منه مدير المكتب دون متاعب، فقلت إنه لأمر مسعد أن يقرأ الديوان رغم مشاغله. أجابني نحن في شهر رمضان الذي يتيح لنا الاطلاع وقد قرأت بعض القصائد. سألت عما إذا كانت ثمة ملاحظات له يمكن أن أضعها في اعتياري، قال: "لماذا لا تكتب الآن في مجلة البوليس؟".

مطلب عسير

أسعفني قوله فألمحت إلى رغبتني في النقل إلى القاهرة قائلاً إن عملي بين "طلمية ماء ولبة غاز" لا يتيح لي الظروف

تحت سندان مفتش الداخلية

كان القدر يدخر لي - بعد مقابلة السيد زكريا محيي الدين وأمره بنقلي إلى القاهرة- مفاجأة أخرى، فلم يكن للشمس التي طلعت عليّ ذات صباح إلا أن تغرب عن وجهي قبل أن أجتلي بهاء الشروق، ذلك أنني اشتركت قبل المقابلة في أمسية شعرية بقاعة فوكس السوفيتية التي كانت تقع بشارع عماد الدين ويؤمها كثير من المثقفين، إذ كانت تمثل مركزاً ثقافياً مرموقاً في ظل العلاقات الوثيقة بين النظامين والشعبين في مصر والاتحاد السوفيتي، وتتظم بها محاضرات وندوات في إطار برنامج نشاطها الثقافي، وكنت ألقى قصائدي في تلك الندوة ضمن نخبة من شعراء مصر إشباعاً لنزعتي الأدبية دون أن أجد حرجاً في هذه المشاركة، وأقدم فيها بصفتي شاعراً، مرتدياً بالضرورة زيّ المدني.

غير أنني جلست في صفوف الحاضرين آخر مرة شاركت فيها، ولم يكن في نيتي أن ألقى شعراً لولا أن الأديب الأستاذ عبد الرحمن الخميس لمحيي وهو يقدم شعراء الأمسية، فدعاني إلى المنصة مقدماً إياي للجمهور باسمي ورتبتي منوهاً بديواني (من وحي بورسعيد). وكان ذكره رتبتي نذير سوء توقعته.

واعترضت عن الإلقاء الشعري وأصر هو وجمهرة الحاضرين على الاستماع. فتلوت قصيدتي الأثيرة لديّ وهي (ضابط في القرية) بعد أن حُتم القضاء وكان لابد مما ليس منه بد، فلاشك أن شرطياً سرياً من إدارة المباحث العامة كان بين الصفوف كما يحدث عادة في المجتمعات

والندوات، وقد علم بحضوري ومشاركتي فلا معنى لامتناعي أو انصرافي.

أخذت أحصي الأيام في قلق مثل متهم بريء ينتظر الفصل في قضيته، حتى إذا مضى أكثر من شهر على هذه الواقعة ظننت لفرط سذاجتي أنها مرت بسلام فتوقفت عن الإحصاء، وفي عشية يوم جمعتني بصديق من أبناء المهنة يعمل بإدارة المباحث العامة ألقى في وجهي بالنبأ المشؤوم، وعلله بما أصبت به من نزوة الشعور وما جرّته علي من عدم الحذر والتبصر في العواقب. ذلك أن هذه الإدارة كانت قد فتحت لي - دون أن أعلم بالطبع - ملفاً بعد أن اطلعت على ديواني ضمن المطبوعات التي تتابعها، فوجدتني أردد الكلمات المحظورة التي تدخل في الدائرة الحمراء في نظرها مثل الكادحين والعُناة والثورة الشعبية وغيرها من المترادفات التي تؤدي هذه المعاني أو توجي بها، وكان ثورة ٢٣ يوليو لم ترفع هذه الشعارات ولم تتداول مواثيقها ومنشوراتها، بل كانت علة شرعيتها وتأييدها من الشعب والتفافه حولها.

ولم يقتصر الأمر على الأدلة أو القرائن التي تكفي وحدها لإدراجي بين عشية وضحاها في عداء المغضوب عليهم والضالين، بل زاد الطين بلة دليل آخر يكاد يرقى إلى مرتبة الاعتراف الذي يعد في القانون سيد الأدلة وهو تصدير الديوان بمقدمة للأستاذ محمود أمين العالم. وحين قلت للبصديق إن هذا الناقد من أنصار الثورة ومن كتّابها، وإنني لجأت عليه كي يكتب لي مقدمة لأنه يعترف بالشعر الحر ويصد عنه

لديه معلومات عن موضوع التحقيق الذي بلغ من خطورته أن ينتقل أحد مفتشي الداخلية من الوزارة إلى بيتي، وقلت لنفسي: لم يبق إلا أن يستصدر إذنًا بتفتيش المنزل أو يقتشه دون إذن من جهة الاختصاص بضبط الجرائم وهي النيابة العامة!!

وفي صباح اليوم التالي اتخذت طريقي إلى مصلحة التفتيش بالوزارة حيث قابلت - عرضاً - (القائم مقام) صلاح مجاهد في مكتبه الذي يقبع قبل مكتب زميله الذي أرسل في طلبه، فأسررت إليه أنني مستدعى للمثول للتحقيق، ثم قدمت نفسي للمفتش صاحب الشأن وجرى بيننا أعجب حوار:

- لماذا لم تحدد الجهة التي ستمضي بها إجازتك في إقرار قيامك بهذه الإجازة؟

* سافرت مع أسرتي إلى بورسعيد للإصطياف، وبحثت عن فندق للإقامة فيه حيث لا محل إقامة لنا في هذه المدينة، وإن لنا (معارف) أمكن بواسطتهم إفادة أهلنا بعنواننا، وهأنذا قد حضرت، ونظراً لما أبداه من تعنت فقد استطردت قائلاً:

* لقد انزعج أهلنا حين فوجئوا بحضورك إلى المنزل وأخذك تعهداً عليهم بإرسال برقية برقية للتعجيل بحضوري، فما هو موضوع التحقيق الذي أدى إلى هذه الإجراءات الشديدة؟

- الأمر بسيط فأنت ذهبت إلى قاعة فوكس السوفيتية وألقيت شعراً دون إذن من وزارة الداخلية، وما عليك إلا أن تجيب بأنك حسن النية ولن تعود لمثلها وينتهي الأمر.

* أوراق التحقيق التي أمامك كثيرة مما

غائلة خصومه ممن يرونه خروجاً على العمود الموروث، ويغالي بعضهم فيراه خروجاً على الدين والقومية، أنبأني أنهم يعلمون ما أعلم، وشفع لي قوله بنصحي أن أكون على حذر من الآن، فسوف أكون وتكون قصائدي موضع تعقب. وقد انتفعت بنصيحته تلك في حينها، كما أدركت أن وزير الداخلية بتكريمه لي هو في جانب وضابط الإدارة المذكورة في جانب آخر، ولم يكن في مقدورها أن تستجوبني أو تأمر باستجوابي بعد هذا التكريم، فأغلقت الملف قبل اتخاذ أي إجراء. وها هي الفرصة قد أتحت لهم أو أحتتها أنا لهم بإنشادي قصيدة في قاعة ثقافية يُشبه فيمن يدخلها ولو كان وزير الثقافة، فحق علي القول وعلى نفسي جنيت.

أوامر عاجلة

في بورسعيد كنت أقضي مع أسرتي إجازتي السنوية في صيف ١٩٥٨ حين وردت إلي من الأهل بالقاهرة برقية تقييد ضرورة عودتي فوراً إلى العمل تنفيذاً لأمر الوزارة. تباطأت في الاستجابة إذ لم أكن قد أمضيت غير بضعة أيام وظننت أن (القائم مقام) محمود السباعي هو الذي يتعجل عودتي لإعداد العدد الجديد من مجلة الأمن العام التي كنت أتولى سكرتارية تحريرها ثم وردت برقية ثانية، فعجلت بالسفر وعلمت أن نائب مأمور قسم الساحل الذي أعمل به قد حضر إلى منزلي في صعبة مفتش الداخلية بناءً على تكليف الثاني من السيد/ وزير الداخلية لاستجوابي في تحقيق، إن الأمر، إذن، لخطرير. اتصلت هاتفياً بنائب المأمور فلم أجد

تثبت الواقعة نظراً لتوافر بيانات عليها فيضاعف جزائي. وقد تعلمت من هذه النصيحة درساً له أهميته القصوى في مسائل التحقيق، ذلك أن القاضي يرتاب في صحة نسبة التهمة المعروضة أمامه للفصل فيها طالما أنكرها المتهم.

وتأكدت أيضاً أن هذه هي علة تهافت بعض ضباط المباحث على الحصول من المتهم الذي ينكر ارتكابه الجريمة على اعتراف، وإن لجأوا إلى القسوة، بل انتزاعها أحياناً بالإكراه، ومهما كانت فداحة الجرم فإنها لا تبرر معالجة الجريمة بجريمة أخرى. ومن ثم سن القانون عقوبة رادعة على التعذيب، ولم تأخذه شفقة بهرتكب الفعل الذي يعد شائناً مهما كان دافعه أن تأخذ العدالة مجراها، وأن يتحقق هدف العقاب على الجريمة وهو زجر مقترفها وردع كل من تسول له نفسه أن يرتكب مثلها. فالطريق إلى الجنة مفروش بالنيات الطيبة. ولا ينبغي أن يُدْرَأَ الباطل بباطل، ولا أن تقام الدعوى العمومية على مذهب أدلى باعترافات تحت ضغط الإكراه بحجة الاقتصاص للمجتمع منه، فالقانون لا يفرق بين جريمة يرتكبها الخارجون عليه وجريمة يجترحها رجال الضبط القضائي الموكلون بإقراره حفاظاً على المجتمع.

إن المقولة المأثورة: "إطلاق عشرة جناة خارج قصص الاتهام وفي منجاة من عالم السدود والقيود" "السجن" خير من بريء واحد داخل هذا القفص وبين جدران هذا العالم"، هي إحدى مبادئ العدالة بل وبديهياتها. ومن الحق أنني اقتربت مرة أو مرتين من ارتكاب فعل القسوة في

ينبئ بخطورة ما هو منسب إليّ فأرجو الاطلاع عليها وعلى تأشيرة السيد الوزير.

* ليس من حقك الاطلاع على هذه التأشيرة، ويكفي أنني أبلغتك بفحواها.

* بل هو حقى المشروع، ولن أجيب حتى أرى بعيني الأمر الصادر بالتحقيق.

أصر كل منا على موقفه، ورفضت عمداً صوتي كي يسمعني استاذي صلاح مجاهد فأختلي به لأستشيرته في الأمر. ووقع ما توقعت، فقد أقبل الرجل الكريم، وأفهم زميله أنني من خيرة الضباط، وأنسى سكرتير تحرير مجلة الأمن العام، وطلبت إليه أن يراعي ذلك، ولما أبلغته أنني مصر على الاطلاع على أمر التحقيق، لم يجد المحقق سبباً للرفض. وكانت التأشيرة "مصلحة التفتيش العام للتحقيق وعرض النتيجة علينا" ولم يؤذن لي بقراءة المذكورة التي ذُلت بالتأشيرة ولا الأوراق المرفقة بها مع أن ذلك من حقى.

لحقت بالقائم مقام، صلاح مجاهد، وهو في طريقه إلى مكتبه، فارتفع صوت المحقق: إلي أين تذهب؟ أجبت سأحدث مع القائم مقام صلاح مجاهد عدة ثوان، وأنا لست متهماً حتى الآن وإلا كنت استصدرت قراراً بوقي عن العمل. وهمست إلى السيد/ صلاح مجاهد بالواقعة المنسوبة إليّ ولم أنكرها بيني وبينه، واستشترته أي الأمرين أكثر تحقيقاً لصالحى نفي التهمة أو إثباتها في التحقيق.

فأرشدني إلى ما يحقق مصلحتي متمعباً من استفساري رغم كوني محققاً. والواقع أنني خشيت أن أنكر ثم

معروف، ولاشك أن مقدم الندوة أو أحد المشاركين فيها قد ذكر اسمي ورتبتي في سياق الحديث عن الأعمال الأدبية التي استوحت بطولته الشعب في معركة العدوان الثلاثي، فظن المخبر أو المخبرون الحاضرون أنني ضمن الحضور فأبلغوا رؤساءهم. وهذا الإجراء لا يتخذه ضابط بل مخبرون. وإذ بالفتش الحضيف يتصل هاتفياً بإدارة المباحث العامة كما أدركت من الحوار الذي دار، وإذا هو يقول: إذن هو على حق في قوله إن مخبرين لا ضباطاً هم الذين حضروا وشاهدوه.

وقبل أن ينتقل إلى سؤال آخر طلبت أن يثبت هذا الحوار الهاتفي في محضر التحقيق ولكنه رفض. وحين جادلته زعم أنه سيثبت ذلك في نهاية المحضر، ثم واجهني بواقعة نشر القائمين على قاعة فوكس إعلاناً عن الندوة بإحدى الصحف يتضمن ذكر اسمي ضمن شعراء آخرين، قلت إن ذلك لا يعبر عن حقيقة، لأن مثل هذا الإعلان مقصود به دعوة الأدباء وغيرهم من المثقفين للحضور، ومن ثم يغرونهم بنشر أسماء الشعراء المعروفين، وأنا واحد منهم، دون أن يعني ذلك حضور هؤلاء الشعراء جميعاً.

واخترعت دليلاً للنفي وهو أن الشاعر محمد الفيتوري الذي يُذكر اسمه عادة في هذا السياق كان بالسودان في وقت انعقاد الندوة. ولم يكن إثبات عدم صحة هذه الواقعة ليضيرني كثيراً أو قليلاً، ما دام في جعبة المحقق الألمي أفاع أخرى يمارس بها لعبته. وقد صح ما اخترعته أو حدسته فقد اتصل الرجل هاتفياً بمصلحة الهجرة والجوازات والجنسية، فإذا هي تؤكد قولتي بعد أن رجعت إلى

معاملة المتهم، ولكني لم أغتفره لنفسني أبداً بذريعة الزجر والمنع، ولا اغتفرت لزملاء لي هذا الفعل الذي لم أشاهده بعيني طوال حياتي الوظيفية إلا مرتين أنكرتهما في حينهما ولن أنساهما أبداً مثملاً لا أنسى ما فعلت. إن من المبادئ أو البديهيات التي استوعبناها أيضاً في دراستنا القانونية في الدروس الأولى أن المتهم بريء حتى يثبت العكس. وهذا المبدأ الإنساني الذي أنيط بالقضاء تنفيذه هو الذي جعل ساحته تسمى محرراً للعدل رفعاً من شأنه إلى درجة القداسة.

أعاد المفتش العتيد سؤالي شفاهة عن التهمة المنسوبة لي، وامتد نظري إلى ما دونه في المحضر كاتب التحقيق في اللحظات التي قابلت فيها أستاذي صلاح مجاهد فوجدته كالآتي: منسوب إليك المشاركة في نشاط جهة تتنافى أهدافها واتجاهاتها مع السياسة التي رسمتها الدولة، فما قولك؟ أذهلني السؤال المدون واستنكرت خبث الرجل وخداعه، إذ يتصور أن اختلاق اتهام جسيم لي يتعلق بأمن الدولة من شأنه أن يساعده في إثبات كفاءته كي يرقى إلى منصب أعلى.

انتهازية بشعة من مسؤول كبير يفترض أنه اختبر لما يتوافر في شخصه من أمانة وبقظة وضمير.

ثار الخلاف مرة أخرى حين اعترضت على السؤال، فحاول للمرة الثانية أن يهون علي الأمر قائلاً إن السؤال روتيني، وإن إنكاري سيزيد موقفك سوءاً. ولكي لم أقع في الشبكة التي نصبها لاصطيادي، وحين سأل عن السبب وراء اتهامي من جانب المباحث العامة إذا كانت الواقعة غير صحيحة، أجبت: إنني شاعر

دفاترها. وللمرة الثانية يرفض المحقق إثبات هذه الواقعة التي كانت رمية من غير رام كما يقول المثل العربي.

محاكمة الكذب

ظننت أن التحقيق قد انتهى عند هذا الحد فلم يبق لدى القائم به ما يبتدعه لإدانتني. ولكن ظني خاب إذ قال: لم يبق إلا إجراء أخير، ذلك أن تتم مواجهة بينك وبين المخبرين الثلاثة الذين شهدوا ضدك. وعليك أن تحضر غدا صباحا.

قلت إن هذا الإجراء إذا تم مشوب بالبطلان، فلا يجوز أن أوضع موضع الاتهام ويقف جندي الشرطة شاهدا علي، وما هو شكل المواجهة التي تريدون اتخاذها؟ هل أقف كالمشتبه فيه بين آخرين، ثم تطالبون من الشرطي أن يستدل علي؟ أم أقف أمام كل مخبر ويكذب كل منا الآخر؟ إن قانون الإجراءات العسكرية يقضي بمحاكمة الجندي الذي يكذب الضابط الأعلى بإدلائه بأقوال تناقض أقوال الضابط.

لم يكن ثمة مفر من الإذعان، وحدثت نفسي قائلاً إنني سأطعن في إجراء المواجهة فإذا لم يأخذ المفتش بطعني وتم هذا الإجراء على الوجه الذي ضرني، فإني سأشكوه إلى الرئيس الأعلى. وفي مساء اليوم ذاته استلمت رداء مديناً جديداً كان من حسن حظي أن "الترزي" قد فرغ منه. وعدت صباحاً إلى مصلحة التفتيش حيث جرت المواجهة التي لم يخطر على بالي ما أسفرت عنه من عجائب هي أقرب إلى الخيال أو الحلم.

أمر السيد المفتش الجندي "المراسلة" القابع بالباب أن يأذن للمخبر الأول

بالدخول، وحين مثل بين يديه قال له: هل شهدت اليوزباشي حسن فتح الباب وهو يلقي قصيدة في القاعة الثقافية؟ فرد بالإيجاب. ووجه إليه السؤال الثاني: انظر في أشخاص الموجودين هنا، فهل تراه بينهم؟ وهو سؤال إيحائي، باطل قانونياً، لأن هذه الصيغة من شأنها أن توجي للمسؤول بالإجابة التي يريدها المحقق، هذا فضلاً عن أنه لم يكن ثمة بالغرفة غير المفتش وكاتب التحقيق إلى جانبه يسجل الأسئلة والإجابة، وأنا أجلس أمامهما، وفي زاوية من الغرفة مفتش آخر للداخلية. ولا شك أن الشاهد سوف يتعرف علي ولو لم يكن شاهدي من قبل.

يضاف إلى ذلك أن تعرّفه عليّ - إذا حدث - سوف يرجع غالباً إلى أنني كنت منتدباً في تلك الفترة بالإضافة إلى عملي بقسم شرطة الساحل لإلقاء عدة ساعات محاضرات في المبادئ القانونية لجنود الشرطة في مدارس الثقافة التي أنشأتها وزارة الداخلية، ومن ثم يعرفني كل من انتظم في هذه المدارس، وقد يكون المخبر من بينهم، وهو أمر أدخره للطنن في شهادته إذا كانت في غير صالحه.

كان ردائي القشيب ونظارتي الطبية السوداء التي أستعملها نهاراً، على حين أستعمل نظارة أخرى بيضاء للقراءة مثلما فعلت في القاعة الثقافية، يوحيان غالباً إلى من يشاهدني في هذا السمت أنني زائر من أصدقاء المفتش أو زملائه رغم سني بالقياس إليه.. قال المخبر هذا هو اليوزباشي حسن فتح الباب، وأشار إلى مفتش الداخلية القائم مقام حسن رشدي فما كان منه إلا أن صاح في وجهه ساخراً: يا... لقد كنت تعمل تحت رئاستي بإدارة المباحث في بورسعيد.. هذا

ولم يستسغ قولِي إن كلمة محقق مشتقة من كلمة حق، فمهمته أن يصل إلى الحقيقة فيثبت ما للمتهم وما عليه، ويبدو أن منطقي كان شاذاً لخروجه على القاعدة المألوفة.

هذا غيظ من فيض ذاكرتي التي حُشدت بالأحداث التي عايتها وعانيتها دون ذنب جنيت كما قال الشاعر القديم (لم أكن من جُناتها علم الله وإني بحرّها اليوم صال)، فقد قضيت شبابي وكهولتي في هيئة قال عنها الفيروزبادي في قاموسه : (الشرطة خدم السلطان)، ولكنني أمّنت أن (الشرطة في خدمة الشعب) طبقاً للشعار المعلن، ولما أردت تطبيقه جوزيت جزاء سنّار، فقد أريد بي أن أكون سوط عذاب على الفقراء، فأصبحت الحارس كما تقتضي وظيفتي، والسجين المغضوب عليه كما آلت إليه حالي: سجين عيون الفلاحين الذين كانوا يهفون زبيّ لأنه يمثل السلطة الغاشمة التي طأها عذبت أجدادهم وأبائهم وإخوتهم، وسجين عيون السلطة التي كانت تترصدني على الرغم من كوني فرداً من أفرادها، إذ اعتبرتني شاعراً متمرداً عليها، إنها نعمة الأدب ولعنة السياسة، ولكن أهل السياسة يذهبون ولا بقاء لهم لأنهم يدافعون عن مصالحهم ولو تعارضت مع المبادئ والقيم العليا، أما أصحاب القلم الأحرار فهم باقون، لأنهم يراهنون على التاريخ، والتاريخ لا يكذب ولا يتجمل، وسوف يستمر التوتر والصدام بين الأديب الملتزم بقضايا شعبه وتحقيق آماله، والسياسي إلا في حالة واحدة هي أن يكون هذا السياسي مخلصاً لشعبه، وعاملاً على النهوض به، ومتصدياً لأعدائه، وحينئذ تلتنق سلطة القلم بسلطة السيف.

هو حسن فتح الباب، وأشار بيده إليّ. في لهجة غاضبية قال المحقق الأريب للشرطي المغلوب على أمره: "اركن" في هذا الجانب من الغرفة. ودعا الشرطي الثاني، ووجه إليه السؤال نفسه. فأدار عينيه بيننا جميعاً ثم تفرس في وجهي فخشيت أن يعرفني، فخاطبته في نبرة تهكمية: "لماذا تنظر إليّ هكذا.. أتراني حسن فتح الباب؟" فانصرف عني قائلاً للمفتش: أنا لا أتذكر يا أفنديم!! وعبر المفتش عن سخطه عليّ بقوله أنت قاطعت الشاهد فاضطرب. فقلت فلتثبت مقاطعتي وسائر الوقائع بالمحضر، ولكنه لم يفعل. ونودي على الرجل الثالث، ويبدو أنه كان يسترق السمع من خلال ثغرة باب الغرفة وسمع ما دار من لغط، فرأى أن يدع هؤلاء الضباط يأكل بعضهم بعضاً وينجو هو بجلده، فهم من طائفة واحدة وسرعان ما يتصالحون، أما هو فله النويل. هكذا كانت هواجسه فيما خيل إلي ولعل حدسي قد صدق، إذ كانت إجابته على السؤال الموجه إليه مماثلة لما قاله الثاني. وهكذا خرجت من الموقعة سالماً، وإن غنمت خصم يوم من مرتبي بعد ذلك جزاءً تأديبياً لمخالفتي التعليمات حيث لم أثبت في إقرار قياسي بالإجازة الصيفية مكان إقامتي كي أستدعى إذا ما أعلنت حالة الطوارئ أو استجابة لأمر رئاسي؛ وهو جزاء جائر. ولكن المفتش كان حريصاً على ألا يخرج من المولد بلا ثمرة وأن يثبت كفاءته ليحقق طموحه. ولقد شكوت للقائم مقام محمود السباعي بعد ذلك تعسف مفتش الداخلية فيما اتخذه من إجراءات فكان رده أن هذه هي مهمة المحقق: أن يجمع الأدلة والقرائن التي تدين المتهم!!

* كاتب وشاعر من مصر.

عرار وفهد العسكر (دراسة لغوية نقدية "2-2")

بقلم: د. ثيلى خلف السبعان *

تقديم

كان عرار وفهد العسكر من الشعراء الذين تتميز أشعارهم بالتشكيل اللغوي القريب من الناس، فكانا يختاران ألفاظاً قادرة على شحن متلقيها بكثير من المعاني والمشاعر، لأنها تمس حاجة أو مشكلة أو قضية عندهم، ولأن سيرة كل منهما تمثل ظاهرة بارزة في تاريخ بلده، فقد جاء تصويرهما ومعالجتهما لهماوم وقضايا مجتمعهما مشتركة ومتشابهة. ومن هنا رأينا أن موقفهما ورؤيتهما من المجتمع والمرأة والحب والخمرة متمثلة ومتداخلة أيضاً، وهي الموضوعات التي هيمنت على شعريهما وشكلت قواسم مشتركة، ودلت على أن المنطلقات والظروف والسياقات التي شهدت شعريهما كانت ظروفًا متشابهة. <http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ولهذا سيكرس البحث على التشكيل اللغوي الذي اختاره كل من الشاعرين لحمل المعاني والموضوعات التي أراد طرحها ومعالجتها. وقد نبه البحث إلى أن اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعران كان لغة معبرة ومؤثرة رغم بساطتها في أحيان كثيرة، فالخطاب الشعري عند الشاعرين موجه إلى عامة الناس وانطلاقاً من هذه الغائية لم يلجأ الشاعران إلى الغموض والرمز.

الخمرة في شعريهما:

دارت قصائد كثيرة في شعر الشاعرين حول الخمرة، وقد تغنيا بها غناء طويلاً، وهو غناء يكشف عن رؤيتهما والفلسفة التي تكمن وراء شربيهما للخمرة، فقد جاهر الاثنان بشربها غير آبهين بالحدود الأردنية والتقاليد والأعراف الاجتماعية، وفي الوقت الذي كان المجتمع يقر بأن السكر حرام، يرى الشاعر أنه وسيلة للخلاص من الواقع المؤسوي الذي كان يعيشه هذا المجتمع.

* باحثة وأكاديمية من الكويت.

جميلة تبعث على السرور لحظة الشعور
باليأس، والخمرة أيضا تصبح قادرة على
توليد الإبداع والإلهام.

وبعد أن غاص عرار في مجتمع وكشف
عيوبه وسليباته، وجد أن في شرب الخمر
طريقا للخلاص، يقول أيضا:

أبعد هذا أجب يا شيخ من حرج

علي إما قضيت العمر سكرانا

وكيف بالله ربي سوف يمنعني

وهذه قصتي عفواً وغفرانا(٢)

وقد كان لعرار رؤية خاصة وفلسفة ذاتية
عندما يتحدث فيها عن شرب الخمرة
ومعاقرتها. لأن معاقرتها غير مرتبطة
بالجانب الديني كما يرى عرار، وإنما
وجد أن في الخمرة خلاصاً وإنقاذاً له
من الأوضاع المزرية التي كان يعيشها
مجتمعه آنذاك. فهو يعارض موقف
الشيخ الذي يقول حرماً ولا يأبه بها
يقول، لأنه له فلسفته الخاصة وموقفه
الخاص، ويقول:

فأدر كؤوسك، يا أبا

ناصر، مترعة رؤية

وأحل مقال الشيخ إن

أفتى بحرمتها عليه

إن الذي تُسبى موا

طنه تحل له السبية

لقد كان عرار من الشعراء الذين أغرموا
بالخمرة، فتحدث عنها بالتفصيل وجعل
مجلس الشراب مقترناً بالغناء في كثير
من الأحيان، وبخاصة عندما بدأ عرار
يذهب إلى مضارب النور (العجر) الذين
كانوا يسكنون في أطراف مدينة إربد،
ولكن الشاعر الذي كان يعيش في مجتمع
ذي ظروف اجتماعية وسياسية قلقة
ومضطربة، فإنه يصرح تصريحاً واضحاً
بأن الخمرة التي كان يحتسيها هي خمرة
التسلي والخلّاص، فيقول:

هات اسقني قعوار ليس يهمني

قول الوشاة عرار سكرانا

فالكأس لولا اليأس ما هشت له

كبد ولا حديث عليه يدان

والخمر لولا الشعر ما أنست به

شفة الأديب وريشة الفنان(١)

تحتوي هذه الأبيات على رؤية عرارية
تتأسس على نزعتيه وموقفه من المجتمع،
فيأتي بشخصية قعوار "بائع الخمرة"
يخاطبه غير آبه بحدود وقبود، فهو ليس
معنياً بها بقوله الوشاة، فليس مهماً عنده
أن يقول الناس عنه أنه سكران ويعاقر
الخمرة، ويبرر عرار إقدامه على شربها،
ويرى ذلك أن اليأس يقوده إلى شربها،
ويرسم للخمرة صورة تنتشي لها الكبد
وتحذب على كأسها يدان، وهي خمرة

(١) عشيات وادي اليابس، ص ٣٨٥

(٢) المصدر نفسه ص ٣٤٨.

تتجسد رؤية عرار في خطابه
لراهب الحانة، ومحاورته
له، وهي رؤية تشف عن
موقف إنساني، حالم بالأمني
والطموحات، والابتسامات.

عبود يا ناعي النها

ر على المآذن في العشية

قسماً بما حص والفحيح

ص وبالطفيلة والثنية

وبمن شقيت بهن وهي

بأهلها مثلي شقية

ليس الهدى وقفاً على

فئة الشيوخ الأزهرية

إن الحياة لها قوا

عدا غير مائن الخزرجية

فتبيذ (قعوار) اللذيد

وأنة الناي الشجية

وهيامنا بالغانيا

ت من الأمور الجوهرية (٣)

تكشف هذه الأبيات عن تعارض رؤية عرار
وتصادمها مع رؤية رجال الدين، فتحريم
رجال الدين للخمرة لا يعني عدم تحليلها
عنده، ويعلل الشاعر سبب تحليله لها.
ولذلك يجد أن من تسبى بلاده تصبح

السبية أي الخمرة محللة له، وكأن شرب
الخمرة قادر على أن ينسيه همومه التي
بلغت من نفسه مبلغاً كبيراً. وهو يرى أن
شرب الخمرة لا يعني انعدام الهداية، لأن
الهداية ليست وقفاً على شيوخ الأزهرية،
وهو يرى أن المرأة والخمرة من الأمور
الجوهرية في الحياة، لا يستطيع أن يظل
بعيداً عنهما.

إن القيود الاجتماعية والدينية المتمثلة
بنموذج الشيوخ كانت من العوامل التي
أشار إليها عرار في ديوانه، ولكن هذه
الإشارة لم تكن من أجل منعه منها، بل
من أجل تصريحه بأنه لا يستمع إلى تلك
الأصوات التي كانت تحرم شرب الخمرة،
ولكنه يرى أن شرب الخمرة من الأشياء
الجوهرية في حياته، ونجاحه، بعدما
عانت نفسيته معاناة قاسية من هموم
المجتمع الاجتماعية والسياسية، وقد كان
عرار يرى أن الليل المظلم الذي يعيشه
ليس له من صبح إلا بالشراب، يقول:

هاتها واشرب فمثلي ماله

يا أخي عن دكة الخمار ندح

إن هذا العمر ليل ماله

يا أخ في غير أفق الكأس صبح

ثم يقول:

ها هنا واشرب فقوميكاد من

فرط ايقاظي لهم صوتي يبح (٤)

إن الخمرة عند عرار ليست خمرة
اللهو والمرح والفرح، إنها خمرة تتجاوز

(٣) عشيات وادي اليابس، ص ٤٧٢ وما يليها.

(٤) عشيات وادي اليابس، ص ١٧١، ص ١٧٤.

**تشكل المرأة عند عرار
والعسكر عنصراً مهماً من
العناصر التي تكونت منها
أشعارهما، فالمرأة عند عرار
اتخذت أشكالاً وأنماطاً
متعددة.**

عرار إلا في كأس الخمر، وعندما لا يجد هذا الكأس فإن الدنيا تظل قائمة ومسودة أمام ناظريه ولذلك ليس غريباً أن تشبع فلسفة الخيام وروحه في جُل منظوم عرار ومنثوره، ويلاحظ ذلك كل من تعمق في فلسفة الخيام وقرأ عرارا شعراً ونثراً، ولقد حملته تأثره بالخيام على ترجمة رباعياته نثراً ونشرها في عام ١٩٢٥م فصولاً في مجلة منيرفا (٦). وإذا كان عرار قد وجد في الخمرة ملاذاً ووسيلة استطاع من خلالها أن يعبر ن رؤيته ومواقفه من مجتمعه، فإن فهد العسكر أقبل على الخمرة بنهم شديد، ولأجل هذا ثار عليه مجتمعه فقرّر اعتزال هذا المجتمع، ومجاربته ومعاذته، وبخاصة بعد أن وجه إليه أبناء وطنه تهماً كثيرة جداً. يقول فهد العسكر مخاطباً ساقى الخمر:

يا ساقى الخمر لا شلت يداك أدر
بنت النخيل فإن الصحو أضناني
وأنضج بها كبداً نهب الجوى وأثر
بأله نما في إحساس وإيماني

والفلسفة والرؤية التي تسعى على أن تجعل الخمرة وسيلة يستطيع الشاعر من خلالها أن ييوح بها في نفسه، فهو يائس من قومه ومن مجتمعه، وعندما يرى انسداد الأفق في مجتمعه وفي قومه، فكان يلوذ بالخمرة، الخمرة المخلصة من الواقع المناوئ المأزوم.

ومما يؤكد ارتباط الخمرة بنزعة فلسفية عند عرار تلك القصيدة بـ " راهب الحانة"، فهي قصيدة تحمل رؤية الشاعر وتجسد انفعالاته وموقفه من الحياة بشكل عام، يقول عرار:

راهب الحانة إني

قيس لمياء دنانك

فمر الأكواب تدني

شفتي من ثغر حنانك

عله يضتر ثغري

إذ أرى في كأس خمري

رغم أحداث الزمان

لتباشير الأمانى

بابتسامات حنانك

ضوء فجر (٥)

تتجسد رؤية عرار في خطابه لراهب الحانة، ومحاورته له، وهي رؤية تشف عن موقف إنساني، حالم بالأمانى والطموحات، والابتسامات، التي يمكن أن تحمل معها هبة التغيير لهذا العالم الداكن الأسود، فضوء الفجر المتمثل بالأمل والحياة والانفراج، لا يرى عند

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٨٧ وما يليها.

(٦) البدوي المثلث، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، د، ص ٧٨.

فكم على ضوئها الفضي من صور

شتى تجلت لعيني ذات ألوان (٧)

إن ما يثير في هذه الأبيات تلك المفارقة التي تبرر فيها، فالشاعر يدرك أن الصحو هو الذي يفضي إلى التعب، والنصب، بحيث إن الأشياء تبدو للشاعر ذات ألوان وأشكال جديدة، وهي الصور التي كان يطمح إلى رؤيتها في الواقع دائماً، وأن شرب الخمر عند العسكر يمكن أن يكون معادلاً لشربها عند عرار، لأن الإثنين كانا يشعران بالغربة عن مجتمعهما، وشرب الخمرة كفيلاً بأن ينسيهما صور الواقع الأليم.

ويستمر العسكر في تبرير إقدامه على الخمر يقول:

هات يا ساق هات بنت النخيل

فعساها تشفي عساها غليلي

هات كأس فيم التردد واشرب

فهي حسبي في محنتي ووكيلتي

هاتها علني أذوب أتراحي

فيها ودع هراء العذول

واترك العود واسقنيها على نوح

فؤادي، خوف الضنى، وعويلي

جاء تحريمها وليس علينا

بل على كل سافل وجهول (٨)

تبدو الخمرة عند العسكر خمرة التسلي والنسيان، خمرة ذات نزعة فلسفية

أسبغها عليها العسكر ليرى في الخمر شفاء من محنته، وكما كان عرار غير آبه بالقيود والحدود الاجتماعية والدينية في كثير من الأحيان فإن العسكر لا يلتفت إلى العواذل، وإلى تحريم الخمرة، لأنه يرى فيها الخلاص من اليأس الذي ران على عقله وقلبه في مجتمع لا يرى أنه يعيش معه في تصالح.

يقول فهد العسكر:

أشجى الرفاق تأوهي وتوجعي

وتمنعي عن شربها في المقوع

وأنا الذي بالأمس إن هي شعشت

كم زف لي قدحي وغير مشعشع

أحنو عليه باسماً طرباً ولا

عجب ولا حرج حنو المرضع

وأضمه شوقاً قبيل ترشفي

منه إلى كبدي وقلبي المولع

وأقول للآحي به ذرني ولا تنهق

فما أنا من ذوات الأربع (٩)

تبرز هذه الأبيات السر الكامن وراء ولع العسكر بالخمر، وكيف صارت الخمرة رمزاً للحنان، فهو يحنو عليها حنو المرضع ويضعها إلى صدره وكأنها ملهمته ومخلصته من عذابه، ولذلك لا يتورع من ذم اللائم ووصفه بأقسى الصفات، وليس ذلك عجباً وغريباً عند فهد العسكر الذي كان يرى خمرة

(٧) الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ١٥٦.

(٨) المصدر نفسه ص ١٦١.

(٩) الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ١٥٦.

**يتجلى موقف عرار من
المرأة عندما يقف إلى جانبها
يناصرهما ويدافع عنها وعن
قضاياها، ويرى أن المجتمع لم
يرحم المرأة فنظر إليها نظرة
بعيدة عن التراحم.**

مهماً من العناصر التي تكونت منها
أشعارهما، فالمرأة عند عرار اتخذت
أشكالاً وأنماطاً متعددة، منها: المرأة
التي كانت تعيش في مضارب النور،
والمرأة التي كانت تعيش في المدن والمرأة
المقموعة التي وقعت ضحية للتقاليد
والأعراف الاجتماعية، وهي تقاليد
وأعراف كان عرار ينبذها ويرفضها
ويتجاوزها في أشعاره. ولم يختلف
إحساس فهد العسكر عن إحساس عرار
نحو المرأة، فالمرأة عنده فاتنة ومأنحة
الحب ورمز الجمال، والمرأة عنده أيضاً
نموذج مقموع يقع ضحية لتقاليد المجتمع
وأعرافه وتقاليده.

احتلت المرأة التي كان عرار يتعلق فيها
في مضارب النور، مكانة جوهريّة في
شعره (١٠)، وراح يتغنى بها وبجمالها،
فكان عرار يلوذ بمجتمع النور لأنه يجد
فيه السعادة والحرية والانطلاق، مجتمع
غير مكبل بالقيود والتقاليد الاجتماعية،
فهو مجتمع نقي تتنقي فيه الفوارق
الطبقية ولذا وجد فيه الشاعر حياته

حياته، وإقباله على ما فيها من أسباب
تخلّصه من الإحساسات المريرة التي كان
يراها في هذا المجتمع.

ومما لا شك فيه أن الخمرة عند العسكر
قد تجلت بصورها المتعددة وهي مماثلة
لخمرة عرار، فكلاهما شرب الخمرة
لأنه وجد فيها الخلاص والخروج من
المأزق الذي يعيشه، وكلاهما مثل التمرد
على القواعد الدينية والاجتماعية،
وكان الاثنان قد ذكرا الخمرة لكنهما
رأيا مسوغاً لهما في شربها، ولذلك
ليس غريباً أن يرى الشاعران أن شرب
الخمرة يفضي إلى الصحة والإفاقة من
الأوضاع المساوية التي كانت تهيم على
المجتمع الكويتي والمجتمع الأردني في
ذلك الوقت.

إن النزوع إلى الخمرة عند الشاعرين
ناتج من إحساس دفين ترعرع في
الوجدان بأن الخمرة التي يسعى الناس
إلى تحريمها، كانت عندهما خمرة ذات
بعد فلسفي فيها نبرة التمرد على
المجتمع وقوانينه وأعرافه وأحكامه،
لقد كان الشاعران ينطلقان من منطلق
الإحساس بالغربة في المجتمع، والغربة
قادتتهما إلى آفاق الصحة المائلة بشرب
الخمر والتغني بها. ولهذا ليس غريباً أن
تكون الخمرة عند العسكر كما هي عند
عرار للنسيان وطريقاً للخلاص.

المرأة في شعرهما

تشكل المرأة عند عرار والعسكر عنصراً

(١٠) البديوي المثلث- عرار شاعر الأردن- دار القلم- بيروت. وانظر تركي المغيض،
جماليات المكان في شعر عرار، مرجع سابق، ص ٢٠٤ وما يليها.

ومبادئه ورؤيته التي كان يحلم بتحقيقها،
فيقول عن هذا المجتمع:

بين الخرابيش لا حرص ولا طمع

ولا احتراّب على فلس ودينار

الكل "زط" مساواة محققة

تنفي الفوارق بين الجار والجار (١١)

وإذا كان عرار قد تغنى بالمرأة التي
تعيش في مضارب النور ورأى فيها وفي
مجتمعها عناصر التحرر والانطلاق،
فإنه لم ينس أن يتحدث عن المرأة التي
كانت تعيش في وادي السير وفي عمان،
ويخاطب في شعره نماذج من النساء من
مثل : سلمى وليلى وبرفين ومي، وتارة
يتحدث عن المرأة بصورة مطلقة أي
أنه لا يذكر اسمها ومرة نجد أنه يهيم
بفتيات ينحدرن من أصول شركسية،
ففي قصيدته يا مي يقول:

يا مي ما ذنبي إذا فر الصبا

ومضى، ولم أحن الشباب، لشانه

وسواد شعرك حد من غلوائه

ومشى المشيب إلي قبل أوانه

يا مي! ما ذنبي إذا دهري عتا

وسواد حظي لج في طغيانه

فالمراء يدرك ما يشاء من المنى

بالسعي والتأييد من إخوانه

وأنا الذي جحد الأوبة فضله

وأعان أصدقهم على خذلانه

هاتي الجبين فما تزال سعادتي

إن يدن من شفتي، طوع بنانه

... وتوسدي صدري وحسبي نعمة
هذا الذي توحين من خفقانه

مالي ودنياهم فحبك عالم

أسمى ولئن يصل الأذى لكيانه (١٢)

تتجسد في هذه الأبيات نبرة التوسل
والتضرع إلى مي، التي يخاطبها الشاعر
ذاكراً أحزانه وأوجاعه وإحساسه بالزمن،
وهو زمن قاس لا يرحم، حتى إن الشاعر
مزج حديثه إلى المحبوبة بالشكوى والأنين
من واقعه المر الذي يعيشه، وهو يرى في
محبوبته صورة للنضارة والتجدد في حين
يرى نفسه وقد أصابها التحول والتغير،
ولم يكتف بذلك بل عبر عن الخذلان
الذي أصابه، ومنى به من أصحابه.

ولكن ذلك لم يمنعه عراراً من التوجه
وجهة حسية في حبه ذلك الحب الذي
يراه شيئاً سامياً يرفرف في عالم الشعور
والوجدان وإن الصورة التي رسمها
الشاعر لمحبوبته صورة تتولد فيها رؤية
إنسانية لا تتوقف عند حدود الحسية
فقط، وإنما تتجاوزها لتشرح الألم
والحزن والشعور بالمرارة والأسى، فالحب
عالم مختلف عن عالم الناس الآخرين،
إنه عالم سام فيه روحانيات ووجدانيات
وبعيد عن التدنيس.

ورسم عرار نموذجاً لامرأة اسمها برفين،
رآها عرار فأحبها وقال فيها شعرا، عبر
فيه عن مشاعره وأحاسيسه، وكان هذا
الشعر ذا طابع رومانسي، يدل على تحليل
المشاعر الإنسانية وسموها وتألقها، فقال
عرار في برفين الفتاة الشركسية:

(١١) عشيات وادي اليابس، ص ٢٦٠.

(١٢) عشيات وادي اليابس، ص ٤٣٤ وما يليها.

يا ظبية الوادي ولا واد إذا

ما كنت فيه ولا هناك حزون

إني أعيذك من بذيء شماتة

بهرائها يتبجح المأفون

ما أنت إلا بسمه علوية

بدموعها رب الجمال ضنين

قولي لمن ظلموك: رب ظلامه

شفعت لها عند الشيوخ عيون

إني فتاة طهارة أفتى بها

عبود لما ساورته ظنون

فغدا وبات الشيخ في أوراده

"برفين يا برفين يا برفين" (١٣)

وفي إحدى الأمسيات كان الطبيب الشاعر الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة جالسا في عيادته مع نفر من صحبه، فقرأ الأستاذ عبد الله الدباس كلمة في صحيفة محلية دفاعاً عن (برفين) ونقد الناس، والكلمات النابية التي رشقوها بها في طريقها إلى البيت والمدرسة، وهنا ألقى الدكتور أبو غنيمة القصيدة التي منها الأبيات التالية، على الأستاذ عبدالله الدباس:

إن الذين وصفتهم، لم ينههم

عما أتوا شرف يغر، ودين

وذاعت الأبيات في أواسط عمان وخارجها، وإذا بعراير يعود من منفاه في العقبة، منهوك القوى، ويقرأ قصيدة الطبيب الشاعر

فيجيبه بالقصيدة التي منها:

ما يى وبرفين، يا عشاق برفينا (١٤)

"أضحى التنائى بديلاً من تدانينا" (١٥)

تعكس هذه الأبيات رؤية الشاعر ببرفين، فهو يمجدها ويصف بسمتها بأنها ذات طابع علوي، فهو لا يكف عن وصفها بالحب المقدس، وهي قدسية يراها الشاعر في هذا الجمال الفان الذي يلمحه في برفين. تلك الفتاة الشركسية التي مثلت التحرر في مجتمع مكبل بالقيود والعادات الاجتماعية. ومع ذلك فإن الشاعر يجسد إحساسه نحو المرأة بأسلوب راق.

ويتجلى موقف عرار من المرأة عندما يقف إلى جانبها يناصرها ويدافع عنها وعن قضاياها، ويرى أن المجتمع لم يرحم المرأة فنظر إليها نظرة بعيدة عن التراحم والتواصل، فيأتي بنموذج للمرأة النورية التي امتنعت الرقص من أجل لقمة الخبر. وبدأ عرار قصيدته متحدثاً عن تساوي الرذيلة والفضيلة في عرف أبناء عصره، فيصف عرار هذه المرأة قائلاً:

سمراء والعينان زر

قاوان في قد الغلام

ما شام طلعتها أخو

شغف بها الأوهام

غنت فذكرني تجا

وب صوتها رجع الحمام

(١٣) عشيات وادي اليابس، ص ٥٥٦ وما يليها.

(١٤) عشيات وادي اليابس، ص ٥٥٨.

(١٥) انظر: البدوي المثلث، عرار شاعر الأردن، ص ٩٥ وما بعدها.

وتمايلت فأمال عقـد

ي في تشنية القوام

يا بنت! يا من أمرها

لما تعاوجت استقام

لولا الرغيف وفقر أهلـ

ك واحتياجك للطعام

هل كنت ترضين الحيا

ة كذا، وفي هذا المقام (١٦)

يرسم عرار لهذه المرأة النموذج صورة إنسانية مليئة بالخيوط المتشابكة والمتداخلة، إن الشاعر يرى في وجدانه أن هذه المرأة التي لجأت على الرقص بحثاً عن لقمة الطعام لم تكن إلا نموذجاً إنسانياً يستحق التعاطف، فإن الابتذال الإنساني الذي يتجسد في صورة هذه المرأة يستحق أن يراجع وأن يحتمل به، لأن في ذلك امتهاً واضحاً لإنسانية الإنسان، وهذا ما كان يرفضه عرار لأنه عاش أبياً مدافعاً عن كرامته وكرامة وطنه وأمه.

إن مشاعر الشاعر تدرك بكل وضوح تأكيداً على إنسانية الإنسان واحترامه، لأن المجتمع البشري الذي يقود إلى امتهان الإنسان ليس مجتمعاً نقياً، وإنما هو مجتمع بشري له أنياب ومخالب، وهذا ما رفضه عرار الإنسان والشاعر الذي عبر عن احترامه لحرية الإنسان وحقه في الوجود، ولذا فإن لجوءه إلى مجتمع النور ما كان إلا تعبيراً عن شعوره بالقهر والقلق الذي يعيشه مجتمعه.

وقد شكلت المرأة في شعر فهد العسكر محوراً أساسياً من محاور شعره، وجعل قصائده الغزلية ممزوجة بالعفة والحسية ومقترنة بالخمرة في كثير من الأحيان، وإن الذي يقرأ شعر فهد العسكر يجد أنه قادر على تصوير عاطفة الحب تصويراً فنياً رائعاً، يقول:

قبل فديتك مبسمي دع جيدي

والى اللقاء صباح يوم العيد

لم لا وأهلي، ويح أهلي، بالغوا

باللوم والتعنيف والتهديد

لا تقتربوا من دارنا هم أقسموا

أن يقطعوا إن جئت حبل وريدي

يا ليت شعري هل أثار شكوكهم

حوالي، قيامي بالدجى وقعودي

وتأففي وتلهفي وتبرمي

بهم وهذا ديدن المفؤود (١٧)

تشكل هذه الأبيات صورة لعلاقة الشاعر بالمرأة، ولكن مما هو لافت أن الشاعر جعل المرأة هي المتحدثة وهي التي تبدأ الحديث، وهي أمة فيها نزعة التحرر، لكنها مع ذلك تخشى قيود المجتمع وتقاليده، فتوجه تحذيرات للشاعر خوفاً من أن يفتضح أمرها. ولكن الشاعر لم يكن يؤمن بتقاليد المجتمع وقوانينه وأعرافه، فهو يرسم هذه الصورة لهذه المرأة التي كبلتها قيود المجتمع، ويستمر الشاعر متحدثاً بلسانه عن هذه المرأة قائلاً:

(١٦) عشيات وادي اليابس، ص ٣٤٦.

(١٧) عبدالله الأنصاري- فهد العسكر ص ١٨٢.

فإن صورة المرأة عند العسكر هي صورة
فيها كثير من التعالي والسمو، ولكنه
غير مؤمن بالمجتمع وقوانينه وقواعده
وبالضوابط الاجتماعية، هذه الضوابط
التي تسعى إلى التفريق بين المحبين.

أواه من ذاكرأي ليلة أقبلت
سكري تجر على الرمال ذيولاً
القلب صفق هاتفاً ومرتلاً
للقاتها نغم الهوى ترتيلاً
رددت تقديساً وتعظيماً لها
بسجودي التكبير والتهليلاً
وظفقت أقطف من شقائق خدها
وكم رشفت رضاها المعسولاً
فتقول لي والكأس خضب كفها
إني لأهوى الضم والتقبيلاً

فأجبت أخشى البدر يفشي سرنا
فأضفي علينا شعرك المسدولاً (١٩)
يتذكر الشاعر ليلة أقبلت فيها محبوبته
سكري تنهاوى نحوه، ويصدر فرح الغناء
بها، ويعظم حبه لها، وينقل إلى الحسية
في وصف هذه المحبوبة والحديث عن
جمالها، ولكن مما يضيف حيوية ودينامية
على شعر فهد العسكر في المرأة تلك
الحوارية التي يقيمها وهو يتحدث مع
المرأة، وهي حوارية لا تكشف عن رأيه
هو فقط وإنما عن رأي المرأة وموقفها
من الحب الذي يداعب لواعج قلبها،
إن الأسلوب القصصي الذي تقوم عليه
بنائية القصيدة في المرأة هي بنائية

أكثرية الشكوى حنانيك اهدهني
وترفقي بالشاعر المنكود
الصباح لم يسفر وأهلك نوم
قومي معي نحو المدام وعودي
فترددت وتلملمت وتنهدت
وبكت وطوق ساعداها جيدي
فنظمت من وحي الدموع قصيدة
وعرائس الإلهام دمع الغيد
وسجدت إجلالاً وتعظيمًا لها
واستعبرت روحي وطال سجودي
فتأوهت واستسلمت واغرورقت
عيناي رغم تجلدي وصمودي
قالت هلم إلى الشويطى قلت لا
فهناك كل مفتد وحسود

وهنا الأمان وها هنا ما شئت من
بنت النخيل أو ابنة العنقود
فسقيتها وحسوتها من ثغرها
يا من حساها من ثغور الخود (١٨)
يخاطب الشاعر المرأة في هذه الأبيات
وإصفاً إياها بكثرة الشكوى ويطلب
منها أن تترفق به، ويدعوها إلى احتساء
الخمير، وأدار الشاعر هذه الحوارية مع
هذه المرأة، وهي حوارية تكشف عن
موقفه من المرأة وموقفها منه، ولذا فإن
الشاعر يرسم عالماً خاصاً به يكشف
فيه عن رؤيته وموقفه من المرأة التي
يخاطبها، وتخاطبه، فهو يجعلها تفصح
عن موقفها، ورؤيتها هي الأخرى، ولذلك

(١٨) عبدالله الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص ١٨٢.

(١٩) عبدالله الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص ١٩٠.

نوحى فنفسك مثل نفسي لم تجد
زاداً ورياً
يالللشقاء، ويا لبؤس شقية تهوى
شقياً (٢٠)

تبرز هذه القصيدة في افتتاحيتها سلسلة من التواحيات التي تبدأ بها كلمة "التي" كررها الشاعر في هذه القصيدة مرات كثيرة، حتى إن هذه الكلمة شكلت المفتاح في هذه القصيدة، ويرى أن الفتاة تعيش في السجن ويطلب منها أن تتوح، فتواحيها كنواحه عنوان للجروح واليأس والشقاء، وهو لا يرضى لهذه الفتاة ما قرره أهلها، من زواج غير متكافئ ولذلك ليس غريباً أن يكون فهد العسكر ذا فكر تنويري ورؤية ثاقبة فيما يتعلق بالمرأة وغيرها من أمور مجتمعه، يقول أيضاً:

قد أرغموك على الزواج بذلك
الشيخ الوضيع
أغراهم بالمال وهو المال معبود
الجميع
فقضوا على آمالنا، وجنو على
الحب الرفيع
ما راع مثل الورد يذبل وهو في
فصل الربيع
قد زينو الأحداث - ويلهمو-
وسموها مخادع
كم ذوبت فيها كبود، واكتوت فيها
أضالع
وتحطمت مهج وسالت أنفُس،

تستمد أسلوبها من الحوار، ذلك الحوار الذي اشتهرت به قصائد عمر بن أبي ربيعة، ومما هو لافت فإن المرأة كانت تجاهر بالحب ولذلك يقدم العسكر المرأة على أنها امرأة متحررة، ولكنها تعيش خباية أهلها عليها.

ومما يتفق فيه العسكر مع عرار تصويره للآفات الاجتماعية المتعلقة بالمرأة. فيصور فهد العسكر فتاة زوجها أهلها إلى شيخ كبير طاعن بالسن غير ملتفتين إلى رأيها وموقفها من مثل هذا الزواج، فقال قصيدته التي تكشف عن اللوعة والأسى والتعاطف مع هذا النموذج الأنثوي الذي راح ضحية العادات والتقاليد الاجتماعية القاسية، فقال في قصيدة له بعنوان "نوحى":

نوحى بعقر السجن نوحى فصداه

في أعماق روحى

نوحى فقد سالت جروحك مثلاًما

سالت جروحى

نوحى فما أغني غبوقك لا ولا

أجدى صبوحي

نوحى وبالسرا المقدس لا تبوحى، أو

فبوحى

* * *

نوحى فجسمك مثل جسمي قد

طواه اليأس طياً

نوحى فروحك مثل روحى كم

كواها الوجد كياً

(٢٠) عبدالله الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص ١٩١.

وجرت مدامع هذا، وما من زاجر، كلا ولا في الحي رادع

يؤكد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة أن هذا الزواج كان زواج المرغم الذي ليس له رأي فيمن يتزوج، وبلغت النظر إلى ما كان الناس يفعلونه عندما كانوا يغرون أهل الفتاة بالمال، وهم في ذلك يجهضون الحب في مهده ويقتلونه، دون وازع أو رادع، وهم بذلك يجعلون الفتاة كالوردة الذابلة بدلا من أن تكون مشرفة متألفة. فهو يلوم أهلها، ولم يجد الشاعر صوتاً آخر ينضم إلى صوته في هذا المجتمع يدعو إلى نبذ هذه العادة الاجتماعية التي تقوم على ظلم الفتاة وقهر أحلامها وقتل حبها وعواطفها.

لقد مثل عرار والعسكر في حياتهما ومواقفهما وأشعارهما رؤى إنسانية مشتركة، ويبدو أن الظروف المتشابهة التي عاشها الشاعران قد جعلت مواقفهما متماثلة، فقد كان الشاعران ذا رؤية تنويرية ثاقبة مخالفة لرؤية المجتمع مشيرة إلى عيوبه وآفاته.

وليس غريباً أن تكون اللغة الشعرية التي جاءت عندها لغة قريبة وسهلة وليست لغة يهيمن عليها الغموض والغرابية، فجاءت لغة فيها كثير من البساطة، لكنها البساطة التي لا تعني الإسفاف، وإنما البساطة التي لها تأثير ساحر وخطاب تتركه في نفسية القارئ أو المتلقي.

إن مواقف عرار من قضايا أمته لا تختلف كثيراً عن مواقف العسكر، فقد كان الإنسان ذا رؤية قومية، يحذران فيها

بلادهما من أطماع المستعمرين وأهدافهم فخطبوا أبناء العروبة وحذروهما من تلك الأطماع. وقد كان في شربهما للخمرة فلسفة واضحة، إذ إنها المخلصة والمنقذة من اليأس والظلام الذي كان يخيم على المجتمع، أما موقفهما من المرأة فهو موقف يجسد تقديسهما لعاطفة الحب وسعيهما إلى جعله حباً نقياً يعترف بإنسانية الإنسان.

المصادر والمراجع

- ١- الأنصاري - عبدالله زكريا: فهد العسكر حياته وشعره، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٩٧، ط ٥.
- ٢- باشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة غالي هلينا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- ٣- البصير، عبد الرزاق: لغة فهد العسكر، مجلة العربي، أكتوبر ١٩٦٤.
- ٤- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ط ٢.
- ٥- الرومي، نورية: شعر فهد العسكر، دراسة نقدية تحليلية، ط ٢، بيروت ١٩٩٩م.
- ٦- عبدالله، محمد حسن: الشعر والشعراء في الكويت، منشورات ذات سلاسل، ط أول: ١٩٨٧.
- ٧- فحماوي، كمال: مصطفى وهبي التل، حياته وشعره، عمان، د.ت.
- ٨- مصطفى وهبي التل: (عرار) ديوات عشيات وادي اليابس، تقديم محمود المطلق، عمان، ط أولى، ١٩٥٤.

- ٩- مصطفى وهبى التل: (عرار) ديوات
عشيات وادي اليايس، تحقيق وتقديم د.
محمود زياد، ط٢، ١٩٩٨م.
- ١٠- المغيض، تركي: الحركة الشعرية في
بلاط الملك عبدالله بن الحسين، عمان
١٩٨٠، وزارة الثقافة والشباب.
- ١١- المغيض، تركي: السياسي الوطني في
شعر عرار.
- ١٢- المغيض، تركي: النماذج الإنسانية
ودلالاتها في شعر عرار، مجلة أبحاث
اليرموك- جامعة اليرموك.
- ١٣- المغيض، تركي: جماليات المكان في
شعر عرار، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد
٤ ١٩٨٩م.
- ١٤- الملثم، الهدوي: عرار شاعر الأردن دار
القلم، بيروت، د.ت.



رواية "المجتمع" والعصر لفولفغانغ يسكه محاولة فك رموز العالم

ترجمة وتعليق: د. محمد فؤاد نعناع*

إن اعتاد البحث العلمي عادة أن يذكر رواية العصر على أنها الشكل الروائي المقدم على رواية المجتمع (فيلبرت: موسوعة الأدب ١٩٦٩، ٢٨٩، ٨٥٩)، فإنه كثيراً ما يعرف من ناحية أخرى هذا الشكل أو الآخر، إلا أنه فيما بعد تغلب استخدام مصطلح رواية العصر التي تقف بمساواة رواية المجتمع تقريباً (انظر: إميل: الرواية) وبناء على إحدى قواعد النظام الموضوعية للرواية إجمالاً. بشرط أن يكون العصر موضوع الرواية بخلاف بناء الزمن للرواية. تختلف لوائح المفهوم لرواية العصر من خلال تحديد مختلف مفهوم الزمن: فمرة يُحدّد بالزمن عامة، ومرة أخرى بالزمن في معنى التاريخ المعاصر، أي الحاضر.

إن الفهم العام لمفهوم الرواية. استعمل في عصر الباروك أكثر صرامة (إميل: تاريخ). أتاح الفرصة لجمع الأشكال الروائية التالية تحت اسم رواية العصر: الرواية الخيالية ورواية المفتاح^(١) والرواية التاريخية ورواية العصر بالمعنى الضيق، وهذا يعني رواية المجتمع ورواية المدن الكبرى ورواية الوطن. القرية، وكذلك «رواية الواقعية الاشتراكية» (براك، ١٩٥، ٢٠٢ وما بعدها).

إن تحديد الزمن في معنى اتخاذ الحاضر موضوعاً من قبل المؤلف بقيّد مفهوم هذه الرواية بالمرحلة التي استُخدم فيها، هذا من موروث فعال حتى القرن العشرين أيضاً (هاسوبك، ٢١٩. ٢٢٠). وإن تحديد أو حصر رواية المجتمع انطلاقاً من رواية العصر يخلق صعوبة، لأن رواية العصر "التي تشتمل على أكثر من قطاع في المجتمع" (كايزر: العمل الفني اللغوي ١٩٥٦، ٨٠) عُرِفت في العصر نفسه، أي في القرن التاسع عشر بأنها خاصة به، وهو العصر الذي تطورت فيه رواية المجتمع، وإذا عدّ كايزر رواية المجتمع. العصر شكلاً خاصاً بما سمّاه رواية المكان (كايزر، ٣٦٤) فإنه يلقي على هذا المفهوم أيضاً المعنى الذي أضيف إلى رواية العصر على أنها الرواية التي

* أكاديمي سوري مقيم في الكويت.

وتتناول "موضوعات غير فردية عامة" (براك، ٢٠٢). ولكن لأنه تقف ذهنية خاصة معللة تاريخياً كل مرة تحت تصرف النماذج الروائية المجموعة ضمن المفهوم العام «رواية العصر» فإنه يسري هنا وصف الفروق وصفاً قصيراً مع الأشكال الأخرى التي يجب أن يُنظر إليها على أنها ظواهر متوازية، أو تطورات مستمرة، قبل أن تكون أشكالاً أولية، لكي تتم معالجة رواية المجتمع. والعصر في المعنى المحدد فيما بعد، وهذا يعني كشف الموروث الذي بدأ في القرن التاسع عشر، وواصل تطوره في القرن العشرين. إنه مفهوم نوع موسع إلى حد بعيد يقدر قدرة إخبارية. وإذا تم استبعاد المكون الخيالي لدى رواية العصر إطلاقاً فإنها تختلف عن الرواية الخيالية، أو رواية الدولة فيما بعد مرحلة رواية توماس مور «أوبيا» ١٥١٦، وتقريباً في قصص روبنسون للرواية النثرية المبكرة، مثل (جزيرة قلعة الصخور) لمؤلفها يوهان غوتفريد شنابل. وبهذا تحاول تصوير "حالة العالم" المتعلقة بالمجتمع، بينما تعد الرواية الخيالية هذا مستسلماً للمقادير، عديم الجدوى، ولكن تتراجع إلى الخيال المثالي. (انظر: جان كنوبف: فجر المواطن، واقعة منكرو ومجرية في روايات فيكرام وغريملمزهاوزن وشنابل، شتوتغارت ١٩٧٨).

إن رواية "المجتمع أو العصر" لا تفي بشروط رواية المفتاح. أي تقييد المادة بأحداث واقعية محددة ووقائع

واسترجاعها بلغة الشيفرة. لأنها تفرض الاختصار المضموني على أحداث منظورة صغيرة لأشخاص معينين، ولا ترتضي بتشكيل شخصيات العصر بطريقة أدبية. كما هو تقريباً في أدب عصر الباروك البلاطي^(٤). وإنما تقصد إلى الكلية في تصوير الواقعة على أنها حالة. إن رواية العصر في القرن التاسع عشر تعد بناءً على الرؤية الحالية فقط على أنها رواية تاريخية، ولكن يفصلها عن هذا النوع في المعنى الحقيقي اتخاذ موضوع الحاضر أولاً بخلاف نوع القصص في روايات من جاء بعد والتر سكوت، مثل فيلهلم هاوف وفيلكس دان وآخرين. وإذا أمكن أن يُعاب "وصف العصر القديم" في علاقة بتفضيل الرواية التاريخية، وبخاصة لدى شعراء القرن العشرين الذين فرّوا من وجه الفاشية بأن أرادوا أن يتغنوا "بتقريط العصر القديم" (ل. فويشتاغ: حول معنى الرواية التاريخية وعيها ١٩٣٥)، فقد تم تحليل هذا في خطر الهروب من الواقع الذي لا تعرفه رواية العصر. وهنا يُذكر أنه يمكن توعية "موضوعات العصر" بأمثلة تاريخية، دون أن تطمس لدى ذلك العلامات النوعية للحالة التاريخية المختصة، وهذا ما تظهره روايات مثل رواية بيرتولت بريخت (شؤون السيد يوليوس قيصر ١٩٣٨. ١٩٤٠، وهي رواية تاريخية مع إحالة إلى الحاضر إلا أنها ليست تصويراً لعلم التاريخ أو لسيرة هتلر). إن رواية الوطن. القرية المتوازية مع رواية العصر للقرن التاسع عشر في

وتتناول "موضوعات غير فردية عامة" (براك، ٢٠٢). ولكن لأنه تقف ذهنية خاصة معللة تاريخياً كل مرة تحت تصرف النماذج الروائية المجموعة ضمن المفهوم العام «رواية العصر» فإنه يسري هنا وصف الفروق وصفاً قصيراً مع الأشكال الأخرى التي يجب أن يُنظر إليها على أنها ظواهر متوازية، أو تطورات مستمرة، قبل أن تكون أشكالاً أولية، لكي تتم معالجة رواية المجتمع. والعصر في المعنى المحدد فيما بعد، وهذا يعني كشف الموروث الذي بدأ في القرن التاسع عشر، وواصل تطوره في القرن العشرين. إنه مفهوم نوع موسع إلى حد بعيد يقدر قدرة إخبارية.

وإذا تم استبعاد المكون الخيالي لدى رواية العصر إطلاقاً فإنها تختلف عن الرواية الخيالية، أو رواية الدولة فيما بعد مرحلة رواية توماس مور «أوبيا» ١٥١٦، وتقريباً في قصص روبنسون للرواية النثرية المبكرة، مثل (جزيرة قلعة الصخور) لمؤلفها يوهان غوتفريد شنابل. وبهذا تحاول تصوير "حالة العالم" المتعلقة بالمجتمع، بينما تعد الرواية الخيالية هذا مستسلماً للمقادير، عديم الجدوى، ولكن تتراجع إلى الخيال المثالي. (انظر: جان كنوبف: فجر المواطن، واقعة منكرو ومجرية في روايات فيكرام وغريملمزهاوزن وشنابل، شتوتغارت ١٩٧٨).

إن رواية "المجتمع أو العصر" لا تفي بشروط رواية المفتاح. أي تقييد المادة بأحداث واقعية محددة ووقائع

إذا تم استبعاد المكون الخيالي
لدى رواية العصر إطلاقاً
فإنها تختلف عن الرواية
الخيالية، أو رواية الدولة فيما
بعد مرحلة رواية توماس
موره "أتوبيا" 1516.

إن قاعدة روايات القرن التاسع عشر
مثل رواية العصر التي تحتوي على
معنى رواية المجتمع في الوقت نفسه،
وفُهمت في معنى التاريخي المعاصر،
أي الحاضر بالنسبة إلى مؤلف، ترجع
إلى أقوال المؤلفين أنفسهم أو المنظرين
المعاصرين، ومن ذلك المطالبة التي رفعها
لودلف فينبارغ في كتابه (رحلات خلال
دائرة الحيوان ١٨٣٥) برواية التقاليد
المعاصرة. حيث قال: "بطلي يجب أن
يكون معاصراً. وروايتي يجب أن تكون
عصرية. الروايات التي لا تكون على
هذا النحو أعدها سمكا فاسداً". هذا
وبسبب سعي المؤلفين إلى الكلية بهدف
استعادة الواقع التاريخي المعاصر الذي
يقوم عليه العالم البوطيقي لرواية العصر
التي تستطيع فقط أن تظهر مقطعاً رغم
الادعاء بالكلية (كليمبر، ١١)، فإنه أمكن
إبراز مبادئ رئيسة خمسة لروايات
العصر، وهي: الميدان الاجتماعي،
والميدان الثقافي. الفكري، والميدان
الديني. الأخلاقي، والميدان العسكري
. السياسي، والميدان الاقتصادي
(هاسويك، ٢٢٢)، على أنها عوامل تحدد
العصر وتكون لها الصدارة في رواية
العصر. بخلاف رواية التربية. النمو
. ولم تُدخل كما هناك وسيلة إعلام
بأوضاع أو أفعال محددة فقط. وقياساً
على ذلك لا تعرف رواية العصر إلا قليلاً
من "الانتشار لمصائر حياة الإنسان"،
أو مجموعة من البشر، بل الأرجح أن
تصوير تركيب القوى الجماعية والغيرية
لواقع العصر يطبع طباعة ذات سمات

طابعها الحقيقي تقريباً. ولا سيما (مرآة
الفلاحين ١٩٣٧) ورواية (أولي الأجير
١٨٤١. ١٨٦٦) لجيرمياس غوتهلف. تقي
من خلال تحديدها المكاني والشخصي
مشروطة فقط بالمطالب التي توضع على
رواية العصر. وأخيراً فإن روايات النواقعية
الاشتراكية عُدَّت تاريخية ونُظِر إليها
على أنها مواصلة لموروث رواية المجتمع
أو العصر في القرن التاسع عشر.

وبهذا تمت الإشارة إلى مجموعة من
العلامات الأساسية لرواية المجتمع أو
العصر التي عولجت بناءً على أمثلة
مختلفة من القرن التاسع عشر، لتمييز
الصفات الخاصة بالقياس إلى رواية النمو
أو الرواية التربوية في الوقت نفسه. لقد
أعدَّ فورتمان تقسيماً تاريخياً مفصلاً
للقرون التاسع عشر: مبتدئاً برواية العصر
المثالية في أواخر عصر غوته (سنوات
التجوال) عبر رواية العصر في النصف
الأول من القرن التاسع عشر "إمرمان
« ورواية "التعايش" لغوتسكوف مع
رواية العصر القومية والاجتماعية الحرة
(فرايتاغ وشيلهاغن)، ورواية العصر
الواقعية (كيلر ورابه وفونتانه).

إن رواية "المجتمع أو العصر" لا تفي بشروط رواية المفتاح . أي تقييد المادة بأحداث واقعية محددة ووقائع واسترجاعها بلغة الشيفرة . لأنها ترفض الاقتصار المضموني على أحداث منظورة صغيرة لأشخاص معينين، ولا ترتضي بتشكيل شخصيات العصر بطريقة أدبية.

فإنه يستغرب أن يقرأ أحكاماً غامضة في البحث العلمي، ومن ذلك أن المرء لا يملك فيها ألامه إلا رواية مفتاح بدائية تماماً، وأنها ذات شكل خال من الخيال لا فائدة منه (ف. هاس: بريخت ١٩٥٨) وشخصيات فقيرة الدم عديمة الحياة، كما أن شكلها يخالف مطالب الواقعية (أ. كانترو فيج: رواية القروش الثلاثة ١٩٣٤).

كيف أعد مؤلفو رواية الرسائل بشكل متواز مع كتاب الرسائل، فإن تصوير الشخصيات في رواية العصر (كنموذج للعصر) يتصل بالكتابة المحبوبة لسير شخصيات العصر المشهورة في القرن التاسع عشر. ويضرب على سبيل المثال كارل غوتسكوف وعمله طبائع عامة (١٨٣٥، شاتوبريان، فلنغتون، روتشيلد) أو هاينريش لاوبه وعمله أوصاف حديثة (١٨٣، ميرابو، تاليران)، وهكذا يسمح

خاصة. هذا الموضوع الواقف في بؤرة تصوير الرومانسيين يمكن أن يعد على أنه بطل رواية العصر " (هاسوبك، ٢٢٤). وهذه الأولوية لتصوير العصر أدت إلى أن وصف الشخصيات متعلق بذلك، ويجب أن يجعل تابعاً، ويقود إل تمييط الشخصيات التي تلعب دورها بوصفها ممثلة للتيارات العصرية المحددة، وتتم وظيفتها بوصفها بوقاً للميادين المختلفة. ويشار إلى هذا من خلال أمثلة، مثل: غوتسكوف وروايته (فارس من الجن ١٨٥٠. ١٩٥١)، وفونتانه وروايته (السيدة جيني ترابيل ١٨٩٢)، أو شبيلهاغن وروايته (في المجموعة والحلقة ١٨٦٧). (انظر مثلاً: فولفل وآخرين).

« إن وظيفة الشخصيات في رواية العصر محددة بالدرجة الأولى من خلال أن الأديب يحاول أن يفك رموز العالم والكون وأن يصورهما بمساعدة أشخاص مستقلين عدة. ويُعد الناس بوصفهم ممثلين لطابع نموذجي وسيلة لتحقيق هذا الهدف فقط. إنهم يوفرون هدفاً آخر، وفي هذا الجانب يوصفون بأنهم وسطاء. وقليل ما يحتفظ معظم الشخصيات في رواية العصر بالثقة لدواعي غايات الأديب التركيبية الفنية، والأرجح أنهم يكتسبون هذه الثقة بناءً على حقيقة أهميتهم المعاصرة " (هاسوبك، ٢٢٨). وعندما يمد المرء خط الموروث الموصوف به مثل هذه المقاييس على القرن التاسع عشر، ويصل. اعترافاً بالخواص المشروطة تاريخياً. وآخرون إلى بيرتولت بريخت برواية (القروش الثلاثة ١٩٣٤)

كما تتحدد رواية العصر بالواقع، وكذلك لدى شخصيات الرواية، فإن التركيب البنائي يعين من خلاله أيضاً: فليس "اختلاق خرافة وإعادة القصة من الذاكرة زمنياً لسياق الحدث" كما لدى الرواية التربوية يمكنان التغلب على غزارة المادة بشكل مناسب.

وكما تتحدد رواية العصر بالواقع، وكذلك لدى شخصيات الرواية، فإن التركيب البنائي يعين من خلاله أيضاً: فليس "اختلاق خرافة وإعادة القصة من الذاكرة زمنياً لسياق الحدث" كما لدى الرواية التربوية يمكنان التغلب على غزارة المادة بشكل مناسب، وإنما "الترتيب غير المحكم لمشاهد مفردة بلا منحنيات جذب وتشويق ممتدة"، ولتقطع صور جانبية محددة، أو «صور خاطفة» (شبيهاً عن) التي تكون مطبوعة من خلال "وحدة المكان والأشخاص والموضوع" ومجموعة تحت وجهات النظر هذه في تسلسل كبير لصور عدة أيضاً (هاسوبك ٢٣١). وعلى هذا النحو تحدث غوتسكوف في مقدمة روايته (فرسان من الجن) عن «رواية التعايش».

وبالضبط فإن الحديث في رواية العصر يتيح الفرصة للشخصيات نفسها أن تقدم مركزها الاجتماعي، وتظهر الروابط أو الإلزام، وبأن تتخذ موقفاً من الناحية الحزبية لكل حالة خاصة، ولا يبقى إلا مكان صغير للأقوال المحللة تحليلاً نفسياً في الميدان الخاص، أو لا يبقى على الإطلاق. إن الهدف بتقديم مقطع عريض للعصر يجلب معه أن الميادين المصورة المختلفة في خطوط متعددة للقص تسيير متوازية بعضها إلى جانب بعض، دون أن يتنافس الاستقلال والمساواة في الحقوق بعضهما ضد الآخر. ذلك أن "تعايش الحقول من انطلاقها في الوقت نفسه قصصياً يثبت قانون بناء أساسي لأغلب روايات العصر في القرن التاسع عشر"،

من أجل شخصيات مختلفة في روايات العصر للتدليل على نماذج حقيقية أيضاً، كما عند كارل إمرمان وروايته (الخلف ١٨٣٦، والفشار ١٨٣٩. انظر: هاسوبك، ٢٢٩ . ٢٣٠). وإذا كان هاسوبك يشير في هذا السياق لدى رواية العصر إلى خطر التقادم من خلال زوال المعاصرة، لأن الرموز تكون ظاهرة فقط للقراء المعاصرين، فإن هذا صحيح جزئياً، ولكن لدى ذلك لا يعتقد بأن تُعد رواية العصر للقرن التاسع عشر مع مطلبها بطبيعة شهادتها اليوم على أنها وثيقة تاريخية تريد أن تكون معالجة دون أن يضع المرء لدى ذلك الخطر الحاسم بتبديل الواقع الموصوف مع الواقع الحقيقي المصور. ومن خلال قبول النماذج من الواقع فيما يتعلق بشخصيات الرواية يضم إلى التتميط المذكور مكوّن فردي، ولا سيما عند فونتانه، ولكن الذي يعجز أن يطغى على النموذجي

كما أشار هاسوبك إلى ذلك لدى فونتانه وعمله الساخر (السيدة جيني ترابيل)، ولدى شبيلهاغن في عمله (الفيضان العام ١٨٧٦) على سبيل المثال.

لقد تمت مخاطبة مشكلة الواقعية من خلال حاليّة رواية العصر، ومسعاها إلى توفير الحقيقة، وهذا فونتانه يحدد "واقعية عصرنا" بأنها "انعكاس الحياة الواقعية كلها"، ويستبعد صراحة الإعادة العارمة للحياة اليومية، وعلى الأقل ضنكها وعيشها على الهامش. (شعرنا الغنائي والشعر القصصي منذ عام ١٨٤٨، ١٨٥٣). وعندما يتحدث فونتانه عن الواقعية، فالأرجح أنه يعتقد بهذا طريقة العرض، الشكل الفني الزائد لمادة الواقع. ومن ثمّ فالتنوع الذي يطلق عليه اسم الواقعي هو الذي تظهر فيه أشياء الواقعة خاصيتها في حقل شكلي للعمل الفني " (هاسوبك، ٢٣٩). وهكذا فإن عمل إمّрман (الفسّار) ليس افتراضاً فقط، وإنما جعل الافتراض موضوعاً في الأدب وفي العصر أيضاً. (إميل: تاريخ: ٥٤). إن نقيض ذلك تكوّنه "الإعادة العارمة" التي تصفها المرحلة المتأخرة للمذهب الطبيعي. وتعد رواية العصر في القرن التاسع عشر مرحلة أولى لمفهوم واقعية القرن العشرين (بشرط أن يوجد مثل هذا، انظر: مناقشات الثلاثينات، وما يُسمى حوار التعبيرية).

لقد سُمّي اقتباس شخصيات الرواية المختلفة من خلال الفاص وسيلة أسلوبية للواقعية، وهذا الاقتباس ينبغي أن يبرز الثقة بالقول من ناحية، ومن ناحية

أخرى ينوه بالأهمية التي تعلق (ليس فقط على) المقتبس (هاسوبك، ٢٤٠ . ٢٤١). ولا تستبعد هذه الواقعية المكوّن الافتراضي لدى رواية العصر أيضاً (ولذلك فهي ليست رواية خيالية)، حتى إن وجوده أو نقصه يخدم تقسيماً عاماً للنوع. إن روايات فونتانه ورواية (الفيضان العام) لشبيلهاغن تستغني عن الخيال. ومن ناحية أخرى يجب لدى الأخيلة فصل النوع الموجه إلى الماضي الذي يشير إلى المستقبل: والمثال على هذا النوع المحافظ: (إمّрман وروايته الخلف). هذا ويُعبر عن عقيدة التقدم عند فرايتاغ في روايته (لك وعليك ١٩٥٥) . إن نقد العصر الذي اشترط لدى مثل هذه الأخيلة (هنا يقع أيضاً فرق في النظام المغلق للرواية الخيالية) يشجع صلتها بالواقعية إذا ما قدمت هذه فيما بعد حلقات محددة قابلة للتمني أو حلولاً (من حلول ممكنة).

ويُستطاع أن يعبر عن نقد العصر من خلال السخرية كما عند إمّрман وروايته (الفسّار)، أو من خلال الاحتجاج، كما عند شبيلهاغن وروايته (في المجموعة والحلقة)، أو عند غوتسكوف وروايته (فرسان الجن)، (هاسوبك، ٢٤٢ . ٢٤٣) ويعزو فريدريش شبيلهاغن الذي نشر إلى جانب رواياته (مقالات في نظرية الرواية وتقنياتها ١٨٨٣) مكانة خاصة إلى رواية العصر، وبهذا أثار نوعاً من الجدل النظري أجاب عليه آخر الأمر في (محاضرات في نظرية فن القصة والمسرحية وتقنيتهما، ١٨٩٨). ففي

مقالاته الأولى يعتني شبيلهاغن وآخرون بالنقاط الأساسية التي سُمّيت من قبل بـ (الوجود والاختلاق). عنوان إحدى المقالات وسيرته ١٨٩٠.. وهذا يعني قبول أجزاء من الواقع وتشكيلها الأدبي، وتلقيح "مواد التجربة" من خلال "المخيلة" كما يُذكر لديه، وما يؤكد مهمة التصوير، أي التصوير من خلال الأشخاص أنفسهم، وهي المهمة التي يتراجع عنها التروي حول المصور من خلال القاص، إن لم يلزم احتجاجه احتجاجاً تاماً. وينوّه بإبراز النموذجي في أو بسبب الفردي والضرورة للشاعر في أن يحتل موقعا ثابتاً (كليمبيرر، ١٤٢، رينغ). إن نظرية شبيلهاغن تم استقبالها في سياق المسعى إلى الإدراك الذهني الحديث للرواية كما لدى بريخت، ووضعها ضد توماس مان وضعا هجوميا.

وبينما يُنظر إلى رواية العصر خصوصاً على أنها نتاج القرن التاسع عشر، وتبقى مقصورة على المؤلفين الألمان فإنه لا يفهم تحت هذا المفهوم للرواية الاجتماعية نوع محدد زمنياً، ولا نوع محدد مكانياً تحديداً متقناً: فقد أُرجمت إلى هاتمان فون أوس في روايته (إيريك وإيفين)، وتمت معالجتها مفصلاً في القرن السابع عشر من خلال نماذج، مثل فيليب فون تسيزن، وغريملزهاوزن، وفايزه، وآخرين (كوهن). ويُشار إلى أنه بعد رسالة غوته التمثيلية (فيلهلم مايمستر ١٧٨٥) أصبح مؤلفو رواية العصر في المحيط اللغوي الألماني يدخلون في عداد مؤلفي الرواية الاجتماعية أيضاً، ويتممون من خلال

قوائم الرومانسيين الأوروبيين للقرن التاسع عشر: ستدال وبلزك وتولستوي ودوستوفسكي وآخرين. لقد بحث هوم في محاضراته المقالة الفروق بين رواية المجتمع عند بلزك والرواية الاجتماعية عند زولا (هوم، ١٥) التي يرى فيها أن رواية المجتمع لها خلفية بعيدة من الميثولوجيا، وخلفية قريبة حيث يرتسم فيها مثل أعلى قديم من المجد الفروسي. وهذا المثل الأعلى يحدد مضمون التفكير التام لرواية المجتمع، حالما تتعرض القيمة الأخلاقية للشك (هوم، ٣٩). ولكن هذا يعني أيضاً أن رواية بلزك. ملهاته الإنسانية ١٨٢٩. ١٨٥٤. رواية حول المجتمع الأفضل حيث يمثل فيها موقف الفارس أو الرجل المهذب الذي يجب أن يقدر على أنه محافظ، إن لم يكن رجعيًا (هوم، ٤١) بالقياس إلى شخصيات زولا في سلسلة روايته (آل روغون. ماكار ١٨٧١. ١٨٩٣). ورغم أن الشخصيات هنا تنتمي إلى المجتمع الفضل المشابه أيضاً، إلا أنها توضع على أنها "رسوم من أفكار المقدمة للفهم" في "تاريخ علم الطبيعة وعلم الاجتماع" (عنوان فرعي في رواية آل روغون ماكار)، فإن المثل الأعلى ينتقل من السلوك بوصفه رجلاً مهذباً إلى كونه إنساناً تحت الناس، وتنتقل الفضيلة الدعائية من المجد إلى التضامن (هوم، ٣٠، ٣١، ٤٩). وبهذا تثبت الرواية الاجتماعية لزولا أنها رواية العصر أيضاً، كما تكون من جهة أخرى رواية المجتمع لبلزك عصرية، إذا يمكن الادعاء بأن يُنظر إليها على أنها رواية العصر.

مقالاته الأولى يعتني شبيلهاغن وآخرون بالنقاط الأساسية التي سُمّيت من قبل بـ (الوجود والاختلاق). عنوان إحدى المقالات وسيرته ١٨٩٠.. وهذا يعني قبول أجزاء من الواقع وتشكيلها الأدبي، وتلقيح "مواد التجربة" من خلال "المخيلة" كما يُذكر لديه، وما يؤكد مهمة التصوير، أي التصوير من خلال الأشخاص أنفسهم، وهي المهمة التي يتراجع عنها التروي حول المصور من خلال القاص، إن لم يلزم احتجاجه احتجاجاً تاماً. وينوّه بإبراز النموذجي في أو بسبب الفردي والضرورة للشاعر في أن يحتل موقعا ثابتاً (كليمبيرر، ١٤٢، رينغ). إن نظرية شبيلهاغن تم استقبالها في سياق المسعى إلى الإدراك الذهني الحديث للرواية كما لدى بريخت، ووضعها ضد توماس مان وضعا هجوميا.

وبينما يُنظر إلى رواية العصر خصوصاً على أنها نتاج القرن التاسع عشر، وتبقى مقصورة على المؤلفين الألمان فإنه لا يفهم تحت هذا المفهوم للرواية الاجتماعية نوع محدد زمنياً، ولا نوع محدد مكانياً تحديداً متقناً: فقد أُرجمت إلى هاتمان فون أوس في روايته (إيريك وإيفين)، وتمت معالجتها مفصلاً في القرن السابع عشر من خلال نماذج، مثل فيليب فون تسيزن، وغريملزهاوزن، وفايزه، وآخرين (كوهن). ويُشار إلى أنه بعد رسالة غوته التمثيلية (فيلهلم مايمستر ١٧٨٥) أصبح مؤلفو رواية العصر في المحيط اللغوي الألماني يدخلون في عداد مؤلفي الرواية الاجتماعية أيضاً، ويتممون من خلال

ويُضاف إلى ذلك أن روايات الواقعية الاشتراكية ترد ممثلة تقريباً من خلال أنا سيغهر، وفريدريش فولف، ولودفيج زين، وأرنولد تسفايغ، وآخرين. أما ما اهتم به مؤخراً بهما يُسمى انزلاق رواية العصر إلى الأدب الهادف، فإن الاتهام قديم قدم تاريخ رواية العصر. ويسقط من الحساب أن العامل السياسي يخص طبقاتاً للتعريف الواقع المصور لهذا النموذج من الروايات (يسمى هناك طبقاً للطبيعة). لقد لاحظ شبيلهاغن في (مقالاته حول نظرية الرواية وتقنياتها ١٨٨٣) على مؤلف رواية العصر بأنه "الرجل المتقد نشاطاً الذي يشعر بالشدة والقوة في نفسه، ولا يتردد أبداً في أن يشترك في برامق العجلة المتحركة لمصائر الناس، كما لا يتردد صائح إيفيسوس^(٩) في أن يجلس ويبعد في ورشته بلا انقطاع". إن الواقع الذي تعتمد عليه رواية العصر في القرن التاسع عشر يخرج منع كارل ماركس آخر الأمر أيضاً.

إن المواصللة القابلة للإشارة هنا قصيرة فقط لموروث رواية المجتمع. والعصر. في القرن العشرين تتجّز. كما أعتقد أكثر مما هو في رواية توماس مان المقتبسة مراراً، أي (الجيل السحري ١٩٢٤). من خلال هاينريش مان ورواياته التي وصفها بنفسه بأنها روايات العصر الاجتماعية، وهي: (بلد التابطة ١٩٠٠) و (الإلهات ١٩٠٣) و (المستعبد ١٩١٨). إن رواية العصر، مثل رواية الحاضر الميونيخية أو البيرلينية (نسبة إلى مدينتي ميونيخ وبرلين)، ومثل رواية المدن الكبرى في مواصللة جديدة لروايات بيرلين لفونتانه وروايات ميونيخ لميشيل جورج كونراد متوفرة، ولا سيما في رواية ألفريد دوبلن (ساحة ألكسندر . برلين ١٩٢٩)، ولكن أيضاً (حتى الآن لم يؤبّه لها إلى حد بعيد) في رواية ليون فويشتانغر (النجاح . تاريخ ثلاث سنوات لاحدى المقاطعات "ميونيخ" ١٩٣٠).

الهوامش

- ٤ . فونفل، ك.: المرء ليس مجرد إنسان مفرد. تخطيط الشخصيات في روايات المجتمع عند تيودور فونتانه. في: مجلة ZFDPH، ٨٢، ١٩٦٣، ص ١٥٢ . ١٧١ .
- ٥ . هاسوبك، ب.: رواية العصر. نموذج رواية القرن التاسع عشر، في مجلة ZFDPH، ٨٧، ١٩٦٨، ص ٢١٨ . ٢٤٥ .
- ٦ . بـراك، إي.: رواية العصر، في: B. I. البوطيقيا في سطور، كيل ١٩٦٩، ص ٢٠٢ . ٢٠٨ .
- ٧ . ريبـنغ، غ.: الأخ غير الشقيق للأديب. نظرية الرواية عند شبيلهـاغن، فرانكفورت ١٩٧٢ .
- ٨ . فورتمان، جي.: قضايا رواية العصر، دراسات في تاريخ الرواية الألمانية في القرن التاسع عشر، هايدلبرج ١٩٧٤ .
- ٩ . إمـيل، هـ.: تاريخ الرواية الألمانية، المجلد ٢، بيرن . ميونيخ ١٩٧٥ .
- ١٠ . إمـيل، هـ.: مقال "الرواية" في: معجم تاريخ الأدب الألماني، إعداد: ميركير . شتاتلر، المجلد ٣، برلين ١٩٧٧، المادة ١٨ وما بعدها .
- ١١ . إـيرسـباخ، ف.: رواية العصر الاجتماعية، في: مجلة V. E. هاينريش مان، حياته ومؤلفاته وتأثيره، فرانكفورت ١٩٧٨، ص ٦٦ . ٨٣ .
- ١ . عنوان المقال الأصلي باللغة الألمانية Der Zeit — und Gesellschaftsroman وهو منشور في كتاب (الأنواع الأدبية)، إعداد أوتو كنورث، شتوتغارت ١٩٩١، ص ٤٤١ . ٤٥٠ .
- ٢ . باحث ومترجم سوري يعمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في كلية التربية الأساسية بدولة الكويت.
- ٣ . هي رواية تعرض شخصيات العصر بأسماء مستعارة.
- ٤ . هو أدب ساد فيه أسلوب فني يزخر بالزخرفة والتمثيق، وذلك في القرنين السابع عشر والثامن عشر.
- ٥ . نسبة إلى مدينة إغريقية قديمة في آسيا الوسطى.

المصادر

- ١ . كلمبيرر، ف.: روايات العصر عند فريدريش شبيلهـاغن وجـنـزورـها، فايمـر ١٩١٣ .
- ٢ . كوهـن، إي.: مُثـل المجتمع العليا ورواية المجتمع في القرن التاسع عشر، برلين ١٩٢١ .
- ٣ . هوم، ر.: رواية المجتمع، زيوريخ ١٩٤٧ .

الذات تبتكر آخرها..

(قراءة في ديوان: «سرير لعزلة السنبلة» للشاعر محمد الأشعري)

بقلم: د. عبد السلام المساوي*

ليس تلقى الشعر أن يجهد المتلقي أو القارئ نفسه في البحث عن المقصدية أو عن معنى معين يخفيه الشاعر بين مكونات قصيدته أو من حاصل تفاعل هذه المكونات مجتمعة، لأن الشاعر نفسه، لو طلبنا منه أن يكشف عن ذلك المعنى سيقف حائراً متردداً. وهذا الأمر مردود إلى الطبيعة الملتبسة لمفهوم النص الشعري المعاصر الذي يقول كل شيء، ولا يقول شيئاً محدداً في الآن نفسه. إنها طبيعة تطور الأشكال الأدبية التي سمت بالنص من أحادية الصوت والدلالة، إلى مراقبي التعدد والانفتاح. ولعل هذا من الأسباب التي دعت دارسي الفن الشعري إلى تطوير أدواتهم وتحديثها وتنويع مستوياتها تبعاً لتعدد المكونات البنائية للنص وانفتاحه اللامحدود على المرجعيات الثقافية المتعددة، التي ينهل منها صاحبه، أو يتمثلها بطرق يستحيل بسطها وتحديدها. وقد أولت نظريات جماليات التلقي، منذ انبثاقها عناية خاصة للنص وقارئه، بحثاً عن توفير الأجواء الملائمة لقراءة النص بشكل يجعلها قراءة تفاعلية، تستفيد من عطاءاته وتفيدها، بدون أن تدعي استهلاكه واستنفاده. ذلك أن «القصيدة بنية رمزية، يقيمها «تنظيم لفظي» ليس على نمط الواقع المائل، وإنما على نمط الصّلات المتبادلة والمتجاذلة في جوهر ذلك الواقع وحقيقته». (١)

وهذا لا يعني أن حدود التلاقي بين النص وقارئه متباعدة أو متلاشية، بل إن هذه الحدود تتقرب بينهما أو تتباعد تبعاً لملكات القارئ واستعداداته المعرفية والذوقية. فالنص مهما بدا نائياً، فإنه يترك دائماً خيوطاً سحرية متاحة لمهارات القارئ ولقدراته في الظفر بالمفاتيح السرية التي تجعل أبواب الولوج مفتوحة على مصراعيها؛ وعلى قارئ النص الشعري أن يعي بأن «مشكل الشاعر - إذن - مشكل (تشكيل) وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل). فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن (يوصله) وليس ثمة (غرض) يريد أن يعبر عنه، وإنما ثمة (موقف) من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله». (٢)

* شاعر وناقد من المغرب.

الشعرية، فهي تصمد أمام المؤثرات الجارفة، وتختط لذاتها مساراً يؤمن لها النجاة من الانجراف، والخلاص من التبعية في التعبير عن الموقف، على الرغم من وضوح هذا الموقف الذي يوحد كل المعبرين.

والم تأمل - مثلاً - لتجربة الشاعر المغربي محمد الأشعري في الكتابة الشعرية، يجده واحداً من قلائل، أخلصوا للموقف السياسي إخلاصاً بلغ حد التضحية، لكنهم لم يضحوا بالشكل الشعري لصالح ذلك الموقف السياسي أو الاجتماعي، ووعيه الحاد بشرط جماليات القول الشعري يُعد سنداُ أمتن لصلاية الموقف الاجتماعي والسياسي، بل زاده ذلك الوعي الجمالي مصداقية أخرى. لا تتأني - عادة - لمن يسلم عنانه لكف المؤثرات الوقتية، فباستثناء بعض القصائد المشتمية إلى ديوانه الأول «سهيل الخيل الجريئة» التي طغى فيها صوت المناضل المحرض على صوت المبدع الرائي، فإن التجارب التي تلت ذلك، تكشف عن شاعر مسكون بهاجس التشكيل الشعري والرؤية العميقة التي تدمج الجزئي الناتئ في خضم اللغة الشعرية والرؤية الشاملة، دونما تخل عن صوت الذات الخاص في حوار الممتد مع مختلف أشكال الوجود، وأصناف الكائنات المادية والرمزية. وهذا ما دعا الشاعر المهدي أخريف إلى القول في المقدمة التي كتبها لأعمال الأشعري: «إن الأشعري قد اكتشف لغة شعرية في لغته

إن التركيز على مكانة القارئ في عملية التلقي، لا تعني الإجهاز على حضور الشاعر أو صاحب النص، فهو صاحب الإنتاج، بل هو الركيزة التي عليها المدار، باعتباره خالقاً للفكرة الإبداعية، ولتطورها عبر تولدات وامتدادات المواد اللغوية والثقافية والرمزية التي تواسجت، أو تنافرت، أو تعاضدت، لتسفر عن وحدة كلية، صارت فيما بعد نصاً قابلاً للقراءة وللتداول. والنص يكتسب لونه ونوعه ومواقفه، من الطبيعة الأنتولوجية والتكوينية لصاحبه. إن تحييد الوجود المادي للمنتج - لحظة الاشتغال التحليلي على النص. ما هو إلا إجراء وقائي من اختلاط الأصوات وغلبة الجلبة على الفحص النقدي والقرائي الذي يتوخى توفير حدود معقولة من العملية المطلوبة لضمان مصداقية النتائج. وإلا فإن الإجهاز على انتماء النص الشعري إلى التجربة الشاملة لصاحبه، من شأنه أن ينمط القراءات، وينفي التفاوت في المهارات الإبداعية بين الشعراء ويصادر الخصوصيات.

ونحن حينما نبسط خارطة الشعر المغربي بين أيدينا، فلا شك أننا نقف على فسيفساء من الألوان المتعددة والأشكال مختلفة الأحجام، تتشابه آونة تبتعا للمراحل الزمنية والاجتماعية والسياسية، وتتمايز عن بعضها البعض. كلما أنعمنا النظر داخل المرحلة الواحدة، لكن ثمة تجارب يمكن نعتها بالاستثناء، لعدم مجاراتها العرف السائد في الكتابة

الشاملة. وقد أمكن أن نحصي ٢٢ حركة جزئية تبعا للفقرات التي اشتملت عليها القصيدة. وخلال هذه الحركات تعبر الذات عن مختلف الحالات، في إيقاع درامي تصاعدي، له بداية وتطور ونهاية. وهي سمة سردية تسم شعر محمد الأشعري وتميزه، كما أنها تخفف كثيراً من غلواء النزعة الغنائية، وتبتكر أجواء لتنامي الحالات الشعرية، باعتبارها حالات ممتدة في المسافة والزمن.

في رحلتها عبر هذه الحركات تبتكر الذات آخرها الذي يؤثث مسافة الرحلة، فتجد في المرأة مبتغاهما الأثير، وتعتمد في أحيان كثيرة إلى دمجها فيها، كأنها بذلك تحاول مواجهة الغربة الوجودية بالتكتل والتوحد. حيث تتجلى الغربة الوجودية في أشكال مختلفة، فهي الموت المتعدد والمتكرر بالذكريات، وهي الزمن المرتد إلى نفسه عبر لعبة المرأة العاكسة، وهي أيضاً غربة يكثفها ظلام العالم، حيث تعتمد الذات إلى الاستقرار في السواد والعماء.

لذلك فمن الطبيعي أن تعتمد هذه الذات إلى تطوير سلاح المواجهة، بحثاً عن نقطة ضوء، حتى ولو كان ذلك عبر معانقة بياض الألم، في انتظار أن يتحول هذا البياض إلى جذوة متقدة تؤججها حركة اللهب والشهوة، من أجل اكتشاف قصة الجسد. لكن هذه المواجهة تبوء بالفشل، فالجسد لغز، والشهوة إغواء له في خضم من الماء والسراب. ولا بد للذات أن تتحرر من آخرها - شبيهاً بحثاً عن سلاح

هو، وقصيدته هي القصيدة الأشعرية الذاتية صعداً نحو المزيد من التميز. في داخله اكتشف الأشعري بالطبع اللغة التي اكتشفها» (٣)

وحتى نقف على خصوصيات الكتابة الشعرية عند محمد الأشعري، ضمن سياق الإبداع الشعري المغربي العام، ونكشف عن الأسس البنائية والأسلوبية التي تميز شعره، اخترنا أن نقوم بدراسة قصيدة واحدة تشكل - في الحقيقة - لحظة دالة في مساره الإبداعي. فهي من ناحية قصيدة طويلة النفس تمتد على أكثر من ٢٨ صفحة، وللمستوى الكمي أهميته إذا أخذنا بمعيار التشكل الفيزيائي للقصيدة، الذي يواكبه امتداد مزاجي ووجداني وفكري، يفضل التفصيل على الاختزال دونما تضيق في التكثيف. واختيار نص كامل للدراسة، يبرره الخوف من اجتراء الفقرات القصيرة من قصائد كثيرة للتدليل على قضايا على درجة كبيرة من الأهمية، كما يبرره رفض الاختزال لتجربة مغلقة في العمق.

ونقص تحديد قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» (٤) التي تشغل حيزاً وريقياً هاماً، إذ تمتد من الصفحة ٣١٢ إلى الصفحة ٣٤١. ولكي يخفف الشاعر من ضغط الطول وكثافة النفس، فقد عمد إلى تقطيع شكلي وتويعي عن طريق خلق فراغات بين الفقرات الشعرية. وهو فراغ لالتقاط النفس، ولإعمال تنويعات معنوية جزئية داخل المعنى الأكبر والرؤية

أمتن ومواجهة متكافئة، فيكون الكلام
زاد المسافات، وتكون القصيدة مرممة
للأعطاب، وصانعة لمعجزة الرواء. فهي
التي بمقدورها تجميع شتات الشظايا
التي بعثرتها الشهوة والرغبة، والرجوع
بالذات إلى نقطة البدء.

تبدو قصيدة «سريـر لعزلة السنبلة»
مونولوجاً طويلاً، يحكي بضمير المتكلم
قصة حب ملتبسة، بطلها: ضمير المتكلم
- لنقل الشاعر افتراضاً-، ويبدو على
درجة كبيرة من الفاعلية، فهو الذي يوجه
الأحداث، ويستبد بالتفاصيل، ويمتلك
القدرة على التحكم في كل شيء:

في المسافة بنيت ريشي

وفيها يموت

كما تذبذب المفردات

ولا شيء بين السبيلين

جدلاً أعبر العمر حتى الرجيق الأخير

أما البطلة في هذا المونولوج الشعري،
فهي امرأة، يتم التثويه إلى حضورها
بشكل يومي إلى وجودها قبلاً، باعتبارها
مسؤولة عما وصلت إليه وضعية الذات
من تأزم - حيث يتم القفز على التفاصيل
أو تكثيفها بحسب الضرورة الشعرية:

وهذا مرورها الآن في خاطرك،

بعيداً عن جسدها المأسور في عتمات
اشتهاؤك

ليست هي من يمر فحسب

بل سنوات من الدهشة والأقحوان

وجلال ريشي يتوج ريشك

بنياشين حروب بعيدة

إن حضور البطلين في هذه القصيدة
- المونولوج، لا يعني بالضرورة قيام
سارد يحكي ما حدث أو ما يحدث أو
سوف يحدث، وإنما توكل إليه مهمة
التعليق على ما حدث مستقصياً ما تركته
الأحداث من آثار، وما تولد عن ذلك من
تحولات للذات:

وحرام كل الذي تنسجه مسافة
صغيرة

لا تكفي لتمدد جرح على راحته

حرام أن تعجز جرأة العالم كله

عن إضرار حريق صغير عند قدميها
وقد يوحى وجود قصة ببطلين ومسافة،
بتحقق المبتغى والوصول إلى النهاية
البعيدة التي يتحقق فيها اللقاء الأخير،
الذي يتيح للجسد تحقيق ارتوائه، وللروح
بلوغ إشباعها العاطفي. لكن شيئاً من
ذلك لا يحدث، وكأنما الحب جذوة ملتبسة
تبحث دائماً عن حطب يؤججها، حتى لا
تنتهي دورة الشهوة إلى رماد منطفئ:

لست أنت من يمضي

وإنما أوارك الذي استقدمته من
صحراء نفسك

وهاهي الصفصافة التي دخلت غرفتك
ستدبل في لحظة خاطفة

والمرأة ستمضي من نافذة صغيرة
خلف قلبك

والرماد الذي سيبقى في الغرفة هو

أنت أو أنتما معاً

والماء (٥):

بعدما انقطع الخيط الذي يربط
اللهب باللهب

فارجع إلى الغابة السوداء قبل هبوب
ريح تذروك في فلاة دمعته

إن الأمر بالرجوع إلى الغابة السوداء
- في الحقيقة - دعوة إلى استمداد
الصمود من الطبيعة القوية، كما أنه لا
يفهم منها عودة إلى الغاب على الطريقة
الجبرانية المحتمية بالأسباب الرمزية
أو الرومانسية التي تدل عليها الشحنة
الدلالية لمفهوم الغابة، ذلك أن أجواء
قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» تنأى تماماً
عن الأبعاد الرومانسية التي ترسخت في
تجربة الشعر العربي الحديث، بالرغم من
الحضور المكثف لمعجم الطبيعة. والدليل
على ذلك يتجلى في غياب تيمات الحزن
والغربة والإحساس بالوحدة، وغيرها
من المعاني التي تعكس انهزام الذات
أمام خيارات واقعها. بل العكس من
ذلك، تتحو أجزاء القصيدة برمتها إلى
ملاحقة الذات في رحلة فلسفية، وهي
تروم خلال ذلك الكشف عن هشاشة
الطين - الجسد في مواجهة تجربة
الحب ككينونة كونية، لا يمكن كبجها أو
السيطرة عليها.

فلا الغابة السوداء، ولا القمر، ولا النهر،
ولا كل أشكال الطبيعة بقادرة على إطفاء
الأوار أو تهدئة اللهب، بل إنها القصيدة
والكلام هما السبيل الأوحى إلى الخلاص
من عناء سفر عظيم، أججته امرأة
التبست بالصفصاف والفراش والطيف

ها إنني أقطف من فواكه المستحيل
قمرا

لأضيء به عتمات القصيدة
ولا شيء يجعلني أقفز في حقل
الضوء

لأقتنص عبارة لاحت لي شهية
مثل رقصة سمكة

أنا الآن في قلب الكلمات

الضوء لي

والعتمات كلها

وهذه الفراشات التي تقود قطعان
صمتي

إلى أدغال الجلبة

محكوم، إذن، على التجربة
الجوانية (الروح) والبرانية (الجسد) أن
تلوذ باللغة (القصيدة)، فهي القناة الرحم
لتصريف فائض الانفعال الذي أذكاه
احتكاك الطين بالطين، في دورة زمنية
مرهونة للزوال (الموت). وعلى الكلمات
أن تختار مواقعها في سياق متخيل
عارم، يستثمر كل الإمكانيات المتاحة
لتخليد التجربة في صور تذهب إلى
الحدود القصوى للرموز الطبيعية، دون
مساس بموضوع التجربة أو تشويه له،
وكأن الشاعر يؤمن تماماً بكون «الصورة
التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم
تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى
ولا جدوى» (٦). وهذا ما ينطبق على
عوالم قصيد «سرير لعزلة السنبلة» التي
استطاع الشاعر من خلالها أن يجعل

فانسكبي على جمري وجمرك

وهي صورة تنحو إلى تجريد المحسوس (تسكنين الظل في المرأة)، أو في أحسن الأحوال تعتمد إلى صهره وجعله ماء لإطفاء الجمر المتقد (فانسكبي على جمري وجمرك)، والمبرر هنا أن الصورة الختامية ينبغي أن تكون مغلصة من المعاناة: معاناة التجربة المعيشة في الحياة، وفي القصيدة، وهكذا تتحول المرأة من كينونتها النارية المعذبة واللاهية، كما تشكلت طوال القصيدة، إلى كينونة مائية تسكب على الجمر لتحقيق خلاصين: خلاصاً من مكابدة تجربة الحب، وخلاصاً من مكابدة الكتابة، بإنهاء القصيدة.

وبين صورة البدء، وصورة النهاية، تنساب الصور الجزئية البانية لمتخيل القصيدة بشكل متنامٍ، يرصد مختلف محطات المسافرة المقطوعة. إلا أن المسافرة المومأ إليها هنا، تختلف عن الأحياء الفيزيائية المتعارف عليها، والمعنى فيها لا يتم بواسطة وقع خطوات أو حفيف أجنحة، وإنما هو سير عمودي متحلل من رتابة الزمن وتوالي اللحظات. كما أن الجسد الذي ينبغي أن يقطع مسافته، قد تم تغييبه بالمرّة، كي تنوب عنه حالاته الشعورية:

ومشت يقظتي

حتى غدا الظل بحرا يُسورني

وغدا الضوء أنشودة من حريق

الرؤية الشعرية بانية لهيكلها المعماري، فجاءت أجزاؤها وفقراتها ملتحمة ومنسجمة بنيوياً عبر تدفق منهمر للصور والأفكار والدلالات، وعبر وعي يخدع نفسه ببساطة وسذاجة ليمتلك العالم، كما يقول ريتشارد في كتابه *Littérature et sensation* (V) وخداع الوعي - هنا - يقصد به الانحراف بصواب المعنى الواقعي إلى تخوم التحويل والتخيل.

والحقيقة أن ثمة تدفقاً هائلاً للصور الشعرية يميز قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» من بدايتها إلى نهايتها الشيء الذي يبوئها مكانة خاصة في مدونة محمد الأشعري الشعرية. ولعل أسلوب الاستعارة بكل أنواعه المطروقة والمبتكرة - أن يكون المكون المهيمن في بناء متخيل القصيدة وعوالم الذات المتحوّلة. بدءاً من الصورة الأساس التي ترد في بداية القصيدة:

في المسافة بنيت ريشي

وفيها يموت

إذ تستدعي «المسافة» وسيلة قطعها بشكل ييسر مصاعب البعد ومتاعب السفر عن طريق إيجاد أجنحة «بنيت ريشي». وهي صورة مزدوجة التكوين: استعارة الريش من الطير إلى الإنسان، واستعمال لفظ «بنيت» بدل «استنبت» خروجاً عن المألوف وانحرافاً بمناسبة الفعل للمفعول به. وانتهاء إلى الصورة الختامية التي ترد في نهاية القصيدة:

أنت وحدك تسكنين الظل في المرأة

ولا شك أن الاستجداد - هنا - بالتقابل،
قد جعل الذات في ذروة أزمته، فإذا كان
الضد في المنطق يقضي على ضده، فإنهما
في هذه الصورة قد اتحدا للقضاء على
الذات التي تريد الخلاص من «الغرق»
لتجد نفسها في مواجهة «الاحتراق».
لكن الخلاص قد يتحقق انطلاقاً من:

جملة حب أولى

ابتكرها رجل، صدفة

وهو ينفذ كيساً كلماته

أمام حُرقة الملكة

فتنبت نخلة «بيضاء من دهشتك

فالاستجداد بـ«جملة حب» إشارة إلى وعود
القصيدة وما تحمله اللغة من أسباب
النجاة. ذلك أن القصيدة ككيان لغوي
ثورة حاسمة لاحتضان مختلف المواد
والحالات، وتحويلها وتشكيلها نفسياً
ورمزيًا بشكل يجعل الذات تصبغ رؤيتها
وموقعها، جاعلة منهما أساساً ومسكناً
صالحاً للعيش. فإذا كانت «رؤوس
الأصابع» هي التي تكتب، فهي تكتب ما
تري أو ما ترغب حقيقة في رؤيته. إنها
- بعبارة أخرى - تخلق المصائر وتوجهها
بما يخدم الوجود الذي تتمنى:

هل ترى المرأة التي تمشي فوق ماء النهر
وقد لبست لرقصتها غيمة زرقاء
هل تراها كما أراها
برؤوس أصابعي

وقد احترقت في جحيم نعومتها

إن قارئاً جيداً لقصيدة «سرير لعزلة
السنبلة» لا بد أن يعاني ما عاناه الشاعر
عند كتابتها، فهي لا تقترح قراءة سهلة
في طقوس عادية. كما لا يكفي هذا
القارئ تمكنه من أدوات البلاغة لكي
يصل إلى «تنزيل» حملتها، وإنما عليه
أن يتقوى عليها بالمعرفة والاستعداد، أي
أن يساهم في كتابتها مرة أخرى، لعله
يصل إلى الأصقاع الرؤيوية التي تشي
بها أبعادها.

وهكذا يتأكد الوعي الجمالي بالشعر
وقيمة التشكيل في القصيدة، وهذا ما
يجعل الشاعر محمد الأشعري واحداً
ممن أدركوا هذه الهبة التي تعطي صاحبها
بقدر إيمانه بها. فجاءت قصيدته «سرير
لعزلة السنبلة» وغيرها من النصوص
التي تحبل بها أعماله الشعرية طافحة
بالصور العميقة والأساليب الشعرية
المبتكرة والرؤية الضاربة في العمق
الوجودي والعمق الإنساني.

الهوامش

شعرية - المصدر نفسه ص ٣١٢.

(٥) محمد الأشعري - أعمال
شعرية - (م.س) ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .

(٦) عبد المنعم تليمة - مدخل إلى
علم الجمال الأدبي (م.س) ص
٣٥.

(٧) نقلا عن: عبد الكريم حسن
- المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق
- شراع للدراسات والنشر والتوزيع
- دمشق ١٩٩٦ - ص ٦٦.

(١) عبد المنعم تليمة - مدخل إلى
علم الجمال الأدبي - دار قرطبة
للنشر - ط.ج. البيضاء ١٩٨٧ ص
٧٨.

(٢) المرجع نفسه - ص ٨٢.

(٣) محمد الأشعري - أعمال
شعرية - منشورات اتحاد كتاب
المغرب، دار الثقافة، البيضاء ٢٠٠٥،
مقدمة الأعمال.

(٤) محمد الأشعري - أعمال



رواية "أصوات" لسليمان فياض: تجاذبات الذات والآخر

د. فوزية زوياري *

عندما يقوى الغرب، بكل ما أوتي من سطوة حضارية ومعرفية، أن يتسلل إلى الشرق، بكل ما يحمل هذا الشرق من حمولات الماضي الاجتماعية والدينية والتاريخية، ليندس في حنايا مجتمعه، فيعايش الذات العربية الشرقية بكل تنوعها ومستوياتها، رجالاً ونساءً، ريفاً ومدينة، طبقات متعلمة أو أمية، تأتي رواية "أصوات" لسليمان فياض لتمثل تجاذبات تلك الذات بين قوة الغرب وشدة تأثيره، وشدة جذب الماضي بثقله وحمولاته، وتوضعها في الحاضر بكل همومه ومشكلاته الحياتية المتعددة.

ولعل عنوان الرواية "أصوات" هو الدلالة الرامزة إلى شخصياتها من سكان قرية الدراويش المصرية، هذه الشخصيات التي، وإن تعددت وتنافرت وتناقضت، وكانت قرية الدراويش مسرحاً لتصارعها، إلا أنها ستشكل في النهاية صوتاً واحداً هو صوت المرحلة العربية الراهنة لكل ما تشير إليه هذه المرحلة، وما تطرحه من مشكلات، وما تتطلبه من حلول.

تبدأ الرواية بوصول برقية إلى مخفر الدراويش، تقول: إن حامد، الولد الذي هرب من قريته ذات يوم، ليصل في هروبه إلى فرنسا، يقرر العودة، مع زوجته الفرنسية سيمون، وبعد غياب ثلاثين عاماً، لتمضية فترة في القرية، يستعيد فيها ذكريات طفولته، ويحقق حلم مشاهدة الأهل والوطن، بينما تستطيع سيمون التعرف على الشرق من خلال هذه الزيارة.

ويبدأ التحول في حياة القرية، وحياة سكانها منذ اللحظة التي وصلت فيها البرقية، وأعلن نبأ قدوم (الغرب) ممثلاً بحامد وسيمون، إلى الشرق المرموز إليه بقرية الدراويش. لكن، وقبل الدخول في عالم التحولات تلك، لابد من إبراز الصورة التي رسمها الكاتب لذلك الغرب الوافد، والتي تتكفل لغة الكاتب في إبرازها من خلال كيفية نقل الخبر، ومن خلال تفاصيل بسيطة وصغيرة، تشي بأهميته وخطورة عاقبته: "ولكن المسألة بدت هامة لي وعاجلة، فحامد مصطفى البحري ليس الآن شخصاً عادياً.... وبدأت أهتم شخصياً بهذه المسألة النادرة الحدوث" والتي هي، وعلى حد

* باحثة وناقدة من سوريا

لجأ الكاتب إلى اللغة في
مستوياتها الظاهر والضمني،
الدلالة المباشرة والدلالة
المضمرة في وصف هذا الجديد
القادم إلى الشرق، سيعمد إلى
اللغة نفسها في نقل الواقع
الحقيقي الذي تعيش فيه قرية
ال دراويش. ذلك أنه، ومن غير
نقل حي لواقع القرية، لن
نتمكن من قياس الفارق بين
العالمين، وما يترتب على هذا
الفارق من إشكاليات.

الظاهر والضمني، الدلالة المباشرة
والدلالة المضمرة في وصف هذا الجديد
القادم إلى الشرق، سيعمد إلى اللغة
نفسها في نقل الواقع الحقيقي الذي
تعيش فيه قرية الدراويش. ذلك أنه، ومن
غير نقل حي لواقع القرية، لن تتمكن من
قياس الفارق بين العالمين، وما يترتب
على هذا الفارق من إشكاليات.

سنتعرف إذن إلى حال القرية بشكل غير
مباشر، أي من خلال الاستعدادات التي
اتخذتها سلطة القرية، الممثلة بالمخفر،
من أجل استقبال حامد وزوجته. إذ
توضع البلدة كلها في حالة طوارئ؛
تهذب حشائش القنوات، ترميم الجسور،
ردم البرك والمستنقعات، تعبيد الطرق،
منع رمي مياه الغسيل والاستحمام في
الحدائق والأزقة، وإبعاد روث البهائم

والحمير من شوارع الدراويش، ومراقبة
الأولاد حتى لا يتبولوا في الشوارع
ووراء البيوت، ثم تتوج هذه الحملة من
الاستعدادات والإصلاحات بوضع وسائل
الإضاءة في الشوارع، معقبا وبطريقة فيها
الكثير من الغمز واللمز، "لكي تبدو
الدراويش لسيمون وكأنها مضاءة في
كل الليالي، من سنوات بعيدة" (٣٤).

وهذه الاستعدادات كلها لكي تظهر
القرية بالمنظر اللائق أمام حامد وزوجته
الفرنسية، والغاية الأبعد من ذلك "حتى
نرفع رأس حامد أمام زوجته، ونرفع رأس
الدراويش والناحية بل ومصر كلها أمام
الخواجهات جميعا، ممثلين في شخص
الست سيمون، أو أمام الفرنجة الحاضر
منهم والغائب". (٣٨)

ويصل الآخر، ممثلاً بسيمون وحامد،
أرض القرية التي تستقبله كما تستقبل

تعبير مدير المخفر، "ضربة قدر مفاجئة"
(٢٣)، وبالتالي، سيكون التفاعل مع هذه
المسألة استثنائياً بحجم تلك المفاجأة
"فجأة وعلى غير موعد، اختل نظام
الكون في أعيننا وعقولنا، حدثت ضربة
قدر قادمة من المجهول، من عالم الغيب
الذي لا تدركه أبصارنا ولا ترقى إليه
عقولنا" (٢٤).

فالمجهول "وعالم الغيب" غير المدرك
بالبصر أو بالعقل، مدلولات لدلالة واحدة
هي هذا الغرب الوافد، تتبعه مدلولات
للدلالة نفسها كان يشير إلى هذا الغرب
"بالجديد الوافد" أو "المثير للدهشة" أو
أن يكنى عنه بـ "عاصمة النور" فتنتقل
بنا الدلالة إلى أوروبا عصر الأنوار، وما
أحدثته في العالم من ثورة معرفية شملت
مبادئ الحياة كلها.

وكما لجأ الكاتب إلى اللغة في مستوياتها

**كثيراً ما راحت لغة السرد
تكشف تغييرات الذات
الفردية لكثير من أصوات
قرية الدراويش، وتغير
وعيتها بعد وصول الوافد
الجديد، لأنها باتت ترى
نفسها "بعيون جديدة".**

الرفض، راحت باستئصال الشرّ موطن
الفتنة والإغواء، ونستطيع تفصيل هذه
الرؤية من خلال تحديد مواطن الاحتجاج
التي أشارت إلى:

١- اللباس والمظهر: تبقى طريقة اللباس
من الأمور التي تدخل ضمن العرف
والتقليد الاجتماعي لمجتمع بسيط
كمجتمع قرية الدراويش، ويصبح كل
شيء مخالف للمعتاد يدخل ضمن دائرة
الغرابة المصاحبة للفضول والدهشة ثم
الاستنكار، إلا أنه استنكار مبطن يصل
إلى المتلقي من خلال مونولوج داخلي
للشخصيات.

الأمر الملفت للنظر تلك الثنائيات
المتعارضة لمواقف كثير من الشخصيات
من شكل الآخر، مظهره، لباسه،
تصرفاته، ومن تذبذب عواطفها تجاهه
في صورة تتراوح بين القبول والرفض،
قبول ذاتي ورفض جماعي. قبول ذاتي
عندما يختزل ذلك الآخر ليصبح مصدر
إثارة ولذة تحرك الغرائز وترضيها ولو
من بعيد. ومصدر غضب ورفض عندما
يتحول الآخر إلى قرين للشيطان يقود
إلى الفتنة، لكن ذلك الموقف يبقى ضمن
دائرة الاحتجاج الداخلي دون أن يتحول

الملك، ومنذ اللحظة الأولى لوصوله يبدأ
بفرض نظامه على القرية، ومن خلال
فرض نظامه يبدأ التغيير... تغيير يطال
الأسرة الصغيرة، أحمد، زينب، الأم،
إلى أن ينتهي بتغيير أعم يشمل القرية
كلها بما فيه سكانها. ذلك كله ستكشف
عنه المحاور الأربعة التالية، التي
ستضيء العمل الروائي، وتكشف عن
جوهر المشكلة التي يعاني منها مجتمع
الدراويش، ومجتمعنا العربي الكبير، كما
ستضيء مواقف الشخصيات تجاه الآخر
الوافد.

**المحور الأول: تلقّي صورة الآخر منقوصة
ومختزلة**

رغم حالة الانبهار والدهشة التي أصبح
عليها سكان قرية الدراويش بعد رؤيتهم
الوافد الجديد، ورغم الاستعدادات
الظاهريّة، المتمثلة في كثير من
الإصلاحات التي طالت مرافق القرية،
فقد راحت بعض الأصوات فيها ترصد
ذلك الآخر بعيونها المحلية، التي لم
تعتد رؤية شبيه له من قبل، إلى درجة
لم تعد ترى في ذلك الآخر إلا شكلاً
مغاييراً منقوصاً ومختزلاً: في ثوب
فاضح، وفق رؤيتها، أو تصرف غير لائق،
وفق مفهومها، أو إيمان مشكوك فيه،
وفق معرفتها للدين من خلال الساري
والمألوف والمتعارف عليه. ولم يعد ذلك
الآخر، ووفقاً لهذه الرؤية المنقوصة،
إلا مصدراً للإغواء والفتنة، أو كافراً
قريباً للشيطان، أو في أقل التقديرات،
مخالفًا لروح الطهارة المتعارف عليها
بينهم، فارتاعت لما رأت، وراحت تترجم
مخاوفها، ومن خلال مونولوج داخلي،
برفض لهذا الوافد، وعندما لم يجد

نجحت لغة الرواية بمنحيتها المباشر والضمني، والصریح والرمزي، في تصوير تجاذب الشخصيات وذواتها بين عدم القبول الكامل، وعدم الرفض الكامل والصریح.

إلى أداة قمع فعلية.

لنستمع إلى واحد من الأصوات يصف قدوم سيمون مع زوجها: "جاءت سيمون مع حامد بمظهر أبهج قلبي كذكر، وأغضبني كرجل"، ثم يسترسل في وصف لباسها "ظهرها عار حتى المنتصف، شعرها مرفوع عن عنقها الطويل الذي يشبه عنق الغزال، وذيل فستانها الأحمر قصير" (٦٠) وكما يفتتح ذلك الصوت حديثه عن وصف اللباس بعرض لعواطفه المتباينة والمتعارضة، فإنه يلحق وصفه بسرد لانفعالات الجماعة من رجال القرية وشبابها إثر رؤيتهم لمظهر سيمون. "وكان شباب الدراويش والبلاد المجاورة يتصايحون خارج الدار كالمجانين، وفكرت أنها ستفسدهم، وتقتن علينا نساءنا المحجبات وبناتنا العفيفات". (٦٠).

ذلك التقابل بين بهجة "الذكر" وغضب "الرجل" يفسره المعجم اللغوي قبل المعجم الاجتماعي لقرية الدراويش، فالأولى تعود بنا إلى إرضاء الرغبة والشعور باللذة وهذا منحى بيولوجي، والثانية تشير إلى المعنى الاجتماعي الذي يشير إلى موقع الرجل، الناتج عن تربيته الدينية والاجتماعية السائدة في مجتمع

يضع السفور، وهذا النوع من اللباس، ضمن المحرمات المؤدية إلى الفتنة.

٢- تصرفات الآخر: لم يكن لباس سيمون فقط موضع مراقبة وانتقاد وامتناع واحتجاج، ولو ضمني، لأهل القرية، بل كان في تصرفاتها، التي لا تخلو من بساطة وعفوية، ما يدفع من حولها من سكان قرية الدراويش إلى النقد السلبي، أو إلى اختزال شخصيتها بتصرف غير لائق أو خارج عن العرف. فإذا ما خطر لسيمون أن تراقص زوجها داخل غرفتها، لاحقتها العيون الفضولية تسرق النظر من خلال ثقب الباب، باحثة عن لذة الإثارة، فينطق لسان المقال معبراً عن الحال: "كانا يرقصان معا تنقل خطوها بشطارة مع حامد وتدفن جانب وجهها في انحناء كتفه، على صدره ...". ولم أعرف لي رأساً من قدمين. أعجبني المشهد وأثارني. أرضائي وأغضبني وأسرعت بالخروج من الدار هارباً أبحث عن ظل شجرة التقط فيه نفسي، وأفرج عما في قلبي .." (٧٢)(٧٣).

أسلوب أثير لدى السارد تكرر استعماله لصيغة أفعل وما توحى به من معان، وتكرار اللجوء إلى الشائيات المتعارضة وما تنطق به ظاهراً وباطناً، وذلك دائماً ضمن سياق إظهار ردود الفعل لدى الصوت النافذ للآخر، ردود فعل لا تلبث أن تتصاعد وتيرتها لتتجاوز اللسان إلى حركات تشي بالاستهجان عندما تقبل سيمون زوجها مودعة، وتعانقه على مرأى من سكان القرية الذين راحو "يضربون كفا بكف" (٧٣).

وإذا ما أحبت سيمون اكتشاف المنطقة، وهذا هدف أساس من أهداف زيارتها،

إنه صوت مجموعة نساء
قرية الدراويش مجتمعة
في صوت واحد تتجاذبه
رياح الحلم الأوروبي بالمساواة
والعدل والاعتراف بالوجود
والكرامة الإنسانية، والتي
كانت تمثلها سيمون، وبين
رياح الحقد على كل ما هو
جميل ومحاولة قتله انتقاماً
من حيواتهم.

الأولاد على دين الأب أم الأم، كلها أسئلة يناقشها الكاتب بشفافية تكشف عن لب المشكلة وذلك من خلال صوت أم خليل التي تستنكر ارتباط حامد بسيمون، المختلفة ديناً، وتحت ستار الغيرة على الإسلام

”ومن الذي قال له أن يترك بنات المسلمين الطاهرين؟“ (١٠٦).

وتتطور أحداث الرواية في هذا الاتجاه ليطغى مفهوم الطهارة، وبمعناه السائد الضيق والمتعارف عليه شعبياً، على جوهر الدين، ويستفعل الأمر خلال مآدبة الغداء، إذ العيون مسلطة على سيمون تراقب أدق التفاصيل في حركاتها: ”ومدت سيمون يدها لتغرس السكين في فخذ الرومية، فبان إبطها مشعراً، أصفرأً طويلاً..... وتحيرت بيني وبين نفسي، كيف لا تنظف سيمون جسدها، المتمدنة الراقية....“ (٥٥) وسرعان ما يتطور هذا المفهوم العام السائد ليدخل ضمن إطاره عرفاً سائداً هو ختان الأنثى،

وتجولت في شوارع القرية مع شاب من سكانها، كان مترجمها ومرافقها الوحيد وسطهم، ذهبت بالسكان الظنون إلى أنها ”تدور في البلد على حل شعرها... وتشرب الخمرة في البندر“ (١٠٣).

وتتضاضر هذه النظرات نحو سيمون في حزمة واحدة لتصبح صاحبيتها رمزاً للإثارة وقريناً للفتنة، إثارة وفتنة رجال القرية، وبدءاً من ابن المنسي، مرافقها في زيارات البلد، وانتهاء بآخر رجل يقع بصرها عليه. ولتغدو هاتان اللفظتان صفة ملازمة لسيمون، وقاسماً مشتركاً لكل ما تلبسه، وما تتصرف به في قرية الدراويش.

ابن المنسي، محمود، أيضاً يقع في حبها، ولا يفتأ يراقبها في كل مناسبة، حتى إذا نزلت تمشي وسط النهر، تراه يتجاوز الرؤية بالعين إلى الخيال ليصرح ”اكفيت بمراقبتها، وقد استيقظت كل خلايا جسدي ولعب الهواء برأسي... واستسلمت فقط لأحلامي بها ومعها، في صمت رهيب...“ (٩٠).

أما رجال القرية الذي تتحدث معهم في الحقول مستفسرة متسائلة عما تراه في البلدة، فلم يخلو حديثهم مع بعضهم من ”إظهار الأسف والأسى بسبب نساءهم، ومن إظهار الرغبة فيها“ (٨٨).

٣- الآخر قرين الشيطان: وهنا تأخذ الرواية منحى أكثر إثارة وخطورة عندما تتعرض لمسألة الاختلاف الديني، وليتفرغ عنه مفهوم وثيق به هو مفهوم الطهارة، وهذا المفهوم الذي ستدان به سيمون، وتتساءل أصوات في القرية عن دين الزوجة، وهل تبعت دين زوجها المسلم أم بقيت على دينها؟ وهل

”عالم الغيب“ أو ”الكوكب الآخر“ أو ”جنة عدن“ أو ”عاصمة الأنوار“ أو ”السوربون“ فهو لا يريد من إشارته هذه أو رموزه دلالتها المكانية بقدر ما يريد الإشارة إلى ما تحمله ضمناً من مفهومات تشير إلى الحضارة الغربية، وتنقل اللغة هنا من المستوى اللفظي، ومستوى الدلالة المباشرة إلى المستوى الضمني مستوى المفهوم والرؤى المضمر.

٢- الصورة غير المباشرة والتي يشير إليها مظهر حامد وسيمون الصحي مقابل مظهر أهالي قرية الدراويش الناطق بالأمراض ... فوجه حامد ”تطفر الصحة من أهدابه“ (٤٤) وفي سيمون ”روح وشخصية مبتكرة وعزيزة .. شعرت حيالها بالأسى لنسائنا جميعاً“ (٤٥) وبالمقابل صورة أهل القرية الناطقة بالتخلف، وصورة الفلاحين وهم ما يزالون يعملون بأيديهم جنباً إلى جنب مع الحمير والجواميس والبقر، ... والقرى الطينية الواطئة المتلاحقة، والوجوه الذابلة السمراء المصفرة الممصوفة، معلنة عن الانيميا والدوسنتاريا ونقص الهيموجلوبين“ (٤٨).

٣- القدرة على التغيير: هذا الآخر يمتلك قوة وقدرة خارقة على التغيير، وهذا الإقرار بالقدرة على التغيير يستتبع أموراً أخرى نوجزها في:

٢- فرض نظامه على الآخر: فمنذ اللحظة الأولى التي دخل فيها الآخر القرية فرض نظامه ”وعجبت من أمرها على المائدة، الشورية أولاً، ثم بقية الطعام واحداً بعد الآخر، وهكذا فرضت سيمون النظام علينا وعهدي بأن يسير الإنسان في مأكله ومشربه حسب البلد

كاشفاً وبشكل غير مباشر، عن مشكلة اجتماعية متفشية في المجتمع المصري، وهذا ما تنتطح القابلة نفيسة شرحه وتفسيره لأم حامد: ”سيمون زوجة ابنك حامد، لم تختن حتى الآن مثل بقية النساء، مثل بناتنا الصغيرات“ (١٠٩) وتعلل ضرورة هذا العمل ”المرأة منا إذا لم تختن، تصبح هائجة مثل القطعة تطلب الرجال. ثم أنها ترهق رجلها، بل وتخونه كلما أتحت لها الفرصة، وسيمون فعلت ذلك لأبد، مرات كثيرة قبل زواجها من حامد، وبعد زواجها منه“ (١١٠). وبعد التعليل تأتي الحجة ”انظري بعينيك؟ ألا ترين كيف يجري ابنك أحمد وراءها هو ومحمود ابن المنسي ... إنها تضحك لكل الرجال وتدخل كل البيوت وتجلس على المقاهي وتشرب الخمر ..“ (١١٠) وبهذه الجمل البسيطة التي جاءت مجيء الحجة الدامغة يحاول صوت الدراويش اختزال مفهوم الدين والطهارة بالغواية التي هي قرينة من قرائن الشيطان تضل وتفتن. لذلك لأبد من استئصال مركز الغواية وبتره قبل أن يستفحل أمره. وتحدث المأساة في غياب الزوج بإخضاع سيمون عنوة للتقليد الساري في القرية، وتختن، دافعة حياتها ثمناً لهذا التقليد.

المحور الثاني: مكافآت الآخر وإبدالاته: وتتجلى هذه المكافآت في:

١- الآخر المتفوق حضارياً: وتتعدد الصور التي تشير إلى هذا التفوق لدى الآخر من خلال:

١- الصورة المباشرة التي تشير إليها عبارات صريحة أطلقها السارد على هذا الآخر الغربي. فحين يشير إلى

الذي يذهب إليه“ (٥٣). وفرض النظام هذا، وبها يحمل من قوة تأثير، استتبع إحداث تغييرات في القرية بدءاً من حالة الطوارئ المعلنة، وانتهاء بالتغيير الذي سيطول أفراد القرية بدءاً من أحمد ”وفكرت أن الإنسان منا لا يمكن أن يغير عاداته في يوم وليلة“ (٥٥). لقد هزت سيمون ركود القرية بشخصيتها المبتكرة والعزيزة: بلباسها السافر، بمخاطبتها لرجال القرية، بعملها في تطبيب أبناء القرية وأطفالها فقلبت حياة الدراويش.

٣- الآخر الذي يمثل الحلم المضمّر: وصار الآخر (سيمون) الحلم المضمّر لأحمد ”ولم يخطر لي، وأنا في قمة النشوة مع زينب، أنني سأشعر فيها (بسيمون) بين يدي، أهصرها هصرًا“ (٥٩) ”وحتى في النوم ظل خيال سيمون معي، لم يبارحني طيفها وأنا نائم“ (٦٦) كما صار الحلم المضمّر لابن المنسي ”..... استسلمت فقط لأحلامي بها، ومعها، في صمت رهيب“ (٩٠).

٤- الآخر المؤثر في تفتح الذات ووعيها بنفسها: كثيراً ما راحت لغة السرد تكشف تغييرات الذات الفردية لكثير من أصوات قرية الدراويش، وتغير وعيها بعد وصول الوافد الجديد، لأنها باتت ترى نفسها ”بعيون جديدة“ (٢٥) فكانت الرؤية بهذه العيون هو التغير الأدهى والأهم. ولأن وعي الذات هو مقدمة لوعي المحيط المتخلف وهذا الأدهى والأهم أنه بدء بالمرأة، لقد استيقظت زينب فجأة لتشعر بأنها امرأة بحاجة إلى أشياء أخرى كثيرة غير الجنس الذي ”تمارسه كالأرنب... ووصل بها الأمر إلى حد أنها رفضت زوجها، ولأول مرة

ذات ليلة بحجة أنها متعبة، ولا نفس لها“ (٦٨). وهذا جديد على صعيد أنثى مجتمع الدراويش، لاسيما عندما يتكرر الأمر عند نساء أخريات كالست سنية التي ترثي نفسها وحياتها الميتة فتقول: ”عيني علينا، لم نذهب إلى مدرسة، ولم نعمل ما في أنفسنا ولو مرة واحدة، وهاهي الواحدة منا تعيش مثل الميتة إن كانت ميسورة، أو كانت محرومة“ (١٠٤). ثم تعود صحوّة الذات إلى أخرى فتجيبها: ”حياة والسلام، وفي النهاية حسن الختام“ (١٠٥) وأية صحوّة أعمق من تلك التي تجعلنا نشعر بعمق مأساة وجودنا، وبسر هذه المأساة. وقد تذهب الأمور وجهة أخرى مع الآخر المتفوق حضارياً فتسير في الاتجاه المعاكس لما رأينا، فيدفع الذات إلى الشعور بالدونية أمامه، هذه الدونية التي تدفع في كثير من الأحيان إلى تقليد الآخر أو إلى حسده

٥- الشعور بالدونية، تقليد الآخر، وحسده: كيفما قلبنا صفحات أصوات، وأينما تجولنا ببصرنا بين سطورها نلمس ذلك الشعور بالواقع المتخلف الذي يمنح الفرد من سكان الدراويش شعوراً بالنقص أمام الآخر. وما إعلان حالة الطوارئ في القرية استعداداً لاستقبال الآخر إلا اعترافاً مباشراً بالفارق وبالهوة الكبيرة بين الطرفين. لذلك كان طبيعياً أن تصاب الذات المحلية بالدهشة وبالصدمة أمام الآخر الوافد، هذه الصدمة التي تدفع إلى محاولة التغيير أو التقليد. وزينب هي الصورة الأمثل لتقليد سيمون بحديثها: ”مسيو هامد موسيه“ ”وي مدام“ (٦٧) أو في تصرفاتها ”وجدت زينب ترقص، وكفاهها

التاريخ، ويستعيد ذكريات الهجمة الصليبية الغربية على المنطقة، وقرية الدراويش جزء من مساحة التاريخ التي مرت من فوقها جيوشهم وسجن فيها آنذاك ملكهم.

ونعود إلى سكان القرية وهم يتهيؤون لاستقبال القادم الجديد من الغرب، ولم تخل أحاديثهم عن حكايات مختلفة عن بلاد سيمون الفرنسية وفجأة يتذكرون "وبين ما تذكرناه أن الفرنسيين أقاموا في الدراويش سنتين. وبعضهم أقام في بلادنا، وأسلم وتزوج من نساءنا وممارس التجارة أو فلاحا الأرض، واكتشفنا أن قريتنا مات فيها من أبناء الدراويش سبعة عشر ألفاً (٢٧).

والفكرة الرئيسية التي يريد الكاتب أن يفتتحها من خلال استرجاع ذاكرة التاريخ تتركز حول موقف سكان القرية من هذا الآخر، الذي يجمع بين ثلاث شخصيات في الوقت نفسه:

- الآخر المستعمر المعتدي.
- الآخر الذي أصبح مقيماً ومتزوجاً من بنات البلد.

- الآخر المقيم والذي يمارس التجارة والزراعة كأى مواطن من سكان القرية.

ورغم عدم نسيان أهل الدراويش لكل ما حدث إلا أن التسامح كان سيد الموقف. فقد قرر هؤلاء "والفضل راجع لإمام المسجد أن ذلك شيء قد مات، وأن الشار من قوم سيمون يسقط بهمرور سبعة أجيال" (٣٨) فالماضي مهم، لكنه ذهب، والحاضر أهم لكن في طريقه إلى الذهاب، أما المستقبل فهو ما يعول عليه.

على ذراعيها تقلدان إمساكة سيمون بجامد" (٧٢) أو في طريقة أكلها" كانت زينب تراقب ما تفعله سيمون على المائدة، وتفعل مثلها وكان منظرها مضحكاً وهي تحاول أن تأكل مثلها بالسكين (٥٥ - ٥٤).

وإذا لم يجد التقليد، كان الحسد واحداً من وسائل العجز أمام الآخر. فأحمد يحسد حامد على صحته، وعلى غناه، وعلى زوجته ويغار منه "ولا أكتم ذلك، أشعر بغيرة من حامد، وأقارن بين ماله ومالي، وحاله وحالي، وزوجته ... وزوجتي، حتى أنني رأيت في الحلم، ذات ليلة، أنني أقتل حامد بسعادة، فبكيت حين استيقظت من نومي محتقراً نفسي" (٣٤) ويتحول الحسد عند زينب إلى كراهية "كنت أكرهها من قلبي وأحسدها" (١١٤).

إلا أن الحسد يصل الأوج عند نساء القرية عندما يتآمرون على الاقتصاص من سيمون، التي كانت - على رأيهن - مصدر فتنة وغواية، ويريهن فيها مصدر تلك الغواية، وما ذلك إلا لأنها "تبهج حامد بروحها وربما بجسدها (الذي يشبه اللبن بياضاً وطراوة) لأنها لم تخش" (١١٦).

المحور الثالث: استرجاع ذاكرة الماضي التاريخي

في خضم أحداث الرواية، التي تتابع وتتعاقب بسرعة لتنتهي إلى المصير الحزين المأساوي للآخر الوافد ممثلاً بسيمون، في خضم ذلك يفاجئنا الكاتب بالانزياح عن مجرى الحدث الأصلي، ليتوقف في محطة يسترجع فيها ذاكرة

المحور الرابع: تجاذب الذات تجاه الآخر:

وهذا التجاذب كان الصفة المميزة لتلك الأصوات المتعالية والمتضاربة، والتي لا تلبث أن تتضم لتشكّل صوتاً واحداً هو صوت المجتمع، مجتمع الدراويش بقبوله أو عدم قبوله للآخر، ولما يمثله هذا الآخر من تفوق حضاري ومعرفي.

وقد نجحت لغة الرواية بمنحيتها المباشر والضمني، والصريح والرمزي، في تصوير تجاذب الشخصيات وذواتها بين عدم القبول الكامل، وعدم الرضى الكامل والصريح، بها في ذلك محمود المنسي، الشخصية الأقرب إلى سيمون بحكم مرافقتها في جميع تحركاتها، وكمتترجم ومرافق لها، والذي يعيش مدفوعاً بحلم فريد يصبو إلى تحقيقه وبمساعدها، وهو الذهاب إلى فرنسا لاستكمال دراسته. حتى محمود هذا

لم ينج من هذه التجاذبات رغم حبه وإعجابه بالآخر.. لنترك للغة السرد نقل صورة ابن المنسي المتجاذبة بين الشك واليقين، بين التصديق وعدمه، بين القبول ونقيضه، وهو مع سيمون في زيارتهما لدار ابن لقمان: "أردت أن أحدثها عن الآلاف السبعة عشر الذين قتلوا بأيدي قومها في هذه المعركة، وفي الدراويش وحدها، وعن النساء اللواتي قُدت بطونهن.... وعن القرى التي أبيدت بأسرها.... لكنني راعيت بأنها ضيفة، وأنه لا ذنب لها في كل ما حدث، وأنها حين كانت تسألني لم يكن في وجهها أو صوتها، ما يدل على حقد أو سخرية لكن من يدري، فهذا الوجه الأوروبي يمكن أن يخفي وراءه ما لا تراه العينان، أو تسمعه الأذن... لكن، لماذا آخذها بالظن،

والظن ذميم؟" (٨٠) وهذا التجاذب بين الماضي والحاضر، بين التصديق والتكذيب، بين الظن واليقين، هو الصفة المميزة للصوت الواحد الجامع للأصوات كلها في الرواية: صوت أحمد الذي يحب حامد لكن يحسد ويحقد عليه للفوارق بينهما.... وصوت زينب التي تريد أن تكون مثل سيمون فتقلدها طامحة إلى شبهها، لكنها لا تلبث أن تدير لها ظهرها عندما دقت ساعة الخطر، ورأت في هذه الساعة الفرصة للثأر من كل ما هو جميل عندها ولم تستطع امتلاكه.... وصوت الأم، صوت الأنثى الحاقدة بادئ ذي بدء والتي تشارك في جريمة قتل سيمون، فإذا ما اكتشفت بشاعة ما شاركت في اقترافه صاحت في وجه زينب، وفي وجه النسوة اللواتي اجتمعن للإجهاز على سيمون: "وأنت، لماذا تفعلين هذا؟ لم لم تمنعيني من ذلك؟ أنا كبرت في السن وأصابني الخرف، لكن أنت ما زلت شابة، وعاقلة، هه عاقلة! كنت تفارين منها، وأنت ونفيسة وأم خليل، ولكن كلكن، وأريد أن أبكي ولا أعرف" (١٢٠) إنه صوت الأم المأخوذة بعاطفة الأمومة التي عادت إليها فجأة بعدما هجرتها: "حبيبتي يا بنتي... جئت من بلادك، بقدميك، لعذابك" (١٢٠-١١٩).

إنه صوت مجموعة نساء قرية الدراويش مجتمعة في صوت واحد تتجاذبه رياح الحلم الأوروبي بالمساواة والعدل والاعتراف بالوجود والكرامة الإنسانية، والتي كانت تمثلها سيمون، وبين رياح الحقد على كل ما هو جميل ومحاولة قتله انتقاماً من حيواتهم. إنه صوت القرية بكاملها حين تتآمر

الكبير حالياً من تجاذب تياراته الفكرية بين قبول الحداثة الأوروبية، بكل ما تحمله من تقدم علمي ومعرفي، كحاجة ملحة تبعد عن مجتمعنا تخلفه ومرضه، وبين رفضها بحجة أنها تحمل التهديد لخصوصيتنا التي ينطوي عليها تراثنا، وبين تيار ثالث يتجاذبه حنين القبول وعناد الرفض. فهل يبقى ضمن هذه التجاذبات نشهد موتنا كما شهدت قرية الدراويش موتها؟ أم أن في الأفق، بعد، بشارة تبشر ببداية النهاية ... نهاية التخلف؟

على قتل الآخر الممثل بسيمون، ولكنها لا تريد أن ترى موتها هي بالذات“ (١٢٦) وتدفنها في مقابر الأسرة“ أسمعني في مقابر الأسرة، لكي تذكرها دائماً أنت وأمك وزوجتك، وكل الدراويش، يا غجر“ (١٢٧). لأن القرية كانت على يقين من أن موت سيمون هو موتها“ نعم آه موتنا أم موتها ؟ (١٢٨).

وما هذه التجاذبات التي عاشها سكان الدراويش إلا صورة ناطقة، ولكنها مصغرة، عما يعيشه مجتمعنا العربي



من تاريخ البيان مقالات

عبدالله الفرج بين الفصحى والعامية (1-2)

بقلم: عبدالله الحاتم*

المعروف عن الشاعر عبدالله الفرج أنه شاعر نبطي ضخم، ليس في بلده الكويت فحسب، بل في الجزيرة العربية كلها، وشهرته هذه جاءت عن طريق أشعاره العامية الرائعة. وغالبية أهل الكويت وغيرهم، لا يعرفونه إلا بها، وفيهم من يحفظ جملها عن ظهر قلب ولولا أنها من القوة والروعة لما وصلت إلى مستوى الحفظ والتندر. وهو نفسه كان يحس بذلك حتى بلغ به هذا الإحساس إلى مرحلة الإعجاب، فصار يشارك قراء شعره إعجابهم به، وقلما تخلو قصيدة من قصائده من هذا الإعجاب. قال من قصيدة له:

ما أحلى التنظيم المسطر كالعضود

والسلام اللي كما الدر التضييد

كيف لا ومضمته مدح يكوود

ما يحيي به شاعر لو هو لييد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وقال:

فولا غرامي لك الله فلا

بدعت الضواقي وصغت القصيد

ولا فئت متشد بشعر يعر

على الناس مثله ويعيي لييد

وقال أيضاً والخطاب لصديقه الشاعر محمد بن فوزان:

يا من لجيله عتدنا كالشرديد

الجيل عتدي في صفاح المساويد

هو مادري إني من جفيت الوسايد

لي مصول يسعي على كيف ماريد

كاتب وباحث من الكويت (١٩١٦-١٩٩٥)

وقال مخاطباً الشيخ قاسم بن ثاني حاكم قطر:

ذا قول من لا هو يعيل بمقاله

على الناس حتى لو عليه يعال

أديب غدا يستعبد القليل مدعن

له النشر جند والنظام ارجال

الى قال ما خلى مقال لقایل

والى ورد ما ورد السراب ولال

وقال أيضاً من قصيدة يخاطب بها محمد بن فضل وهو من شعراء البحرين:

قاضاك من عرض الربع بن سليم

يا ساج من خمر الجهالة مدیم

الشاعر اللي لويبي يا الغشيم

يمحنك ما تقدر تجيبه بجيفان(١)

وأقواله في هذا الباب كثيرة لا مجال لذكرها، وهو كغيره من الشعراء الذين يرون في شعرهم أنهم قد بلغوا الذروة فيه، فالمتبني مثلاً قال عن نفسه وقد أبدع:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً

وقال ابن الحسن الحصري القيرواني:

غيلان (٢) الشعر قدامته

جرمي (٣) النحو مبرده (٤)

حاشا أدبي وسنا حسبي

من ذم كريم أحمدده

واقبل عذراء محبرة

لفظا كالدر متضده

لو أن جميلاً أنشدها

في الحي لذابت خرده

أهديت الشعر على شحط

وندائك قريب مولده

ما أجود شعري في خبب

والشعر. قليل جیده

وكما أن له أشعاراً في اللغة الدارجة فإن له أشعاراً في الفصحى ولكنها غير معروفة عند أكثر الناس وأشعاره في الفصحى ليست من القوة والإجادة، وهي خالية من الروح الشاعرية التي اعتدناها في شعره الدارج. وما انصرافه إلى الشعر العامي بكليته إلا دليل واضح على اخفاقه في التعبير عن مشاعره بالفصحى، وليس غريباً على هذا الشاعر أو ذاك في مثل هذه الحالة، أن يبرع في ناحية ويخفق في أخرى والأمثال على هذا كثيرة، فإن من الشعراء من يجيد القول في ميدان واحد من ميادين الشعر، ويفشل فيما سواه، كأن يبرع في الغزل أو المدح أو في الهجاء أو الفخر وغير ذلك، وأن أقرب مثال إلى الذهن وأيسره، هو ما نلمسه دائماً بين المتحدثين، فمنهم من نراه في العامية أقدر على التحدث والتعبير منه في الفصحى، مع علمه بها، وبالعكس. والشاعر عبدالله الفرج، مع ما له من يد طويلة في اللغة ومفرداتها، ومع ما له من اطلاع واسع في شتى فنون الأدب، لم يستطع أن يقول قصيدة واحدة في الفصحى يرضى عنها الناس كما ارتضوه في شعره الدارج، والناس عادة لا ترضى عن شاعر أو غيره، وتجتمع كلمتهم حوله، إلا إذا كان أهلاً لهذا الرضا وما أقل الذين يرضى عنهم الناس.

وربما هناك سبب آخر، لا يختلف كثيراً عن السبب الأول وهو أن الشاعر عبدالله الفرج، كما هو معروف عنه، وكما يتبين

نشاهد في الرقاب له اباد
 ودرا ثابتاً وسط القلوب
 نراه من الأذى عار نداه
 ألا وهو البريء من العيوب
 لقد نبتت مروءته علينا
 كمثل النقش في الحجر الصليب
 لعمري أنه لفتى كريم
 يرنح ذكره قلب الكتيب
 متى تنزل به تنزل ببحر
 يرحب بالبعيد وبالقريب
 وروض من مكارمه موسى
 سقاها كل هطال سكوب
 فمحي الروض بالصوب الموالى
 ودرا الضرع بالمغني الخصيب
 هنيئاً للنقابة حين ألتقت
 عصاها عند ذي الحسب النسيب
 وقال وقد خرج الناس للاستسقاء والجو
 ملبد بالغيوم، فلما شرع الإمام بالدعاء
 بدأ الغيم ينجلي حتى أصححت السماء:
 خرجنا لنستسقي بيوم تراكمت
 به المزن حتى غودر الصبح كالجنح
 فلما فرغنا من صلاة وبالذعا
 شرعنا نسري الغيم إذ شح بالسح
 فعدنا معا والشيخ لم يدرا أننا
 خرجنا لنستسقي به أم لنستصحي
 وهذه بضعة أبيات يؤرخ فيها وفاة التوجيه
 صالح الزهير، وقد التزم فيها لزوم ما لا
 يلزم سنة ١٢٩٠هـ:
 بكيت على ابن عبد الله من لي
 صديقاً كان في الدنيا مصالحي

لنا من شعره، يحفظ لشعراء النبط
 الشيء الكثير، وله إلمام واسع في هذا
 المجال، فمن الجائز أن تكون أفكاره قد
 تشعبت بهذا اللون من الشعر، ونفسه
 اطمأنت إليه فوق تحت تأثيره.
 والقريحة في مثل هذه الحالة تكون أكثر
 استعداداً في هذا الاتجاه وأقدر على
 التعبير والأداء، ونحن الآن مع الشاعر
 في بعض أشعاره بالفصحى، قال يمدح
 السيد رجب نقيب أشراف البصرة:
 سيغني الله عن فرج القريب
 ويأتي الله بالفرج القريب
 ويشملنا بفضل منه حتى
 يكون نصيبنا أوفى نصيب
 يقول لي ابن ودي إذ رأي
 أتوج بالثنا هام النسيب
 وانظم جاهداً بالمدح درا
 يروق كلؤلؤ الثغر الشنب
 ابحت المدح حين عدلت عنه
 أما منه حصلت لى اللغلوب
 انهد من بنات الفكر ما قد
 تقول بحسنها للشمس غيبي
 إلى من أنت رقا تجتليها
 فقلت لها إلى رجب النقيب
 إلى الكرم الخضم إلى المرجى
 إلى الحسب النجيب إلى النسيب
 إلى من في علاه يشيد سجعا
 لسان الحمد مثل العندليب
 زكي طاب أصلاً ثم فرعاً
 فكم وافى بطيب بعد طيب

نعي آل الزهير غدا إلينا

أحب، نراه من جل المصالح

قضى بليالي شهر الصوم نحبا

من الأعمال زور كل صالح

مضى فيها إلى النعمى فأرخ

(مضى فيها إلى العلياء صالح)

وقال مؤرخاً وفاة قاضي الكويت
الشيخ خالد العدساني رحمه الله سنة
١٢١٨هـ.

وقلت لما أن مضى أرخوا

(دعته جنان لأجل الخلود)

وقال أيضاً مؤرخاً وفاة الشيخ محمد بن
عبد اللطيف العبد الرزاق وهو من أعيان
الكويتيين:

لموت محمد عفت المعالي

وأصبح منه ثوب المجد بالي

وقال مؤرخاً وفاة قاسم باشا الزهير سنة
١٢٩٥هـ:

مضى حيث لا يشنيه صوت مؤرخ

يناديه يا ضيفا على الله قادم

ولله عدا ذلك مجموعة من القصائد
والمشيات الشعرية التي يؤرخ بها بعض
الحوادث، وكان في نية المرحوم خالد
الفرج طبعها لتكون الجزء الثاني، لأن
الجزء الأول طبع ، ويتضمن شعره
العامي، لولا أن المنية عاجلته وحالت دون
تحقيق هذه الفكرة، وبقي الديوان عند
ورثته عرضه للضياع إن لم يبادروا إلى
طبعه والإفادة منه.

ونحن إذا قارنا بين أشعاره بالفصحى
وأشعاره بالعامية، نجد أن الفرق واضح
وضوح الشمس في رابعة النهار، ونرى

أنفسنا أمام شاعرين لا شاعر واحد،
أحدهما اسمه الناظم عبدالله الفرج،
والآخر اسمه الشاعر عبدالله الفرج،
لا علاقة بينهما، وإن كانا يحملان نفس
الاسم ونفس الشهرة، وقد يظن البعض
أن هذا القول لا يخرج عن كونه تحاملاً
على شعره الفصيح، وتعصباً للعامية،
وهذا غاية في الخطأ والسطحية، وإن
أي كاتب يحاول الكتابة عن هذا الشاعر
في مثل هذه المقارنة، لا شك أبداً في أنه
سيجد نفسه أمام شخصيتين مختلفتين
في شخص واحد، وأنه ملزم بمثل ما
الترم به من رأي. والشعر كما قيل فكرة
وإبداع، لا نظم وإيداع.

وكما أوردت شيئاً من شعره الفصيح
فسأورد ما تسمح به المناسبة من أشعاره
العامية ، قال في الغزل قصيدة:

يا ذا الحمام اللي على راس مياح

ياللي على روس الشواهيح ناحي

ردت العنا يالورق وابكيت مرتاح

وايظقت في نوحك عدول ولاحي

من لا بليت بصد ولف ولا فاح

مرجل غرامك من شبوب التلاحي

إن كان يالورق المشقى بالاصداح

ذا النوح طرب به وقصداك مناحي

ومرنحك تلوي مسابيح الافراح

فلا ذكرت بخير ميت ولا حي

وإن كان تشكي قلة الصبر للصاح

وتلوب من فرقي حبيب معا حي

فالله يجابر بالهوى كل ملواح

مثلي ومثلك ما يروم المشاحي

ميّمر تتلاه قوم كالأسود
 بأسهم عند اللقاء بأس شديد
 سل بني عتبة وسل عنه السعود
 والخليفة قاطبه والبوسعيد
 وانشد العربيان قطان العدود (٥)
 يخبرونك عنه بالعلم الوكيد
 عن ربيع الضيف عن ريف الوقود
 عن ذرا الملهوف عن ملجا الطريد
 ومنها :
 لو منال العز سهل ما يكون
 شفته من الناس في سودا لبيد (٦)
 واستوى فيه الأسود والأسود
 مير حاشا ما يصير العبد سيد
 حق يا مبيدي الضعايل بالشهود
 كل جري عند جريك مايزيد
 ومنها وهو آخر بيت فيها :
 والسلام وخص به نفسك وجود
 عقب هذا به على كل الرشيد

- العدد الخامس ، أغسطس ، ١٩٦٦م .

الهوامش:

- (١) جيفان: القوافي
- (٢) غيلان ذو الرمة الشاعر وهو من عشاق العرب.
- (٣) جرّمي: هو أبو عمر صالح بن اسحق الجرّمي النحوي.
- (٤) مهرد: هو أبو العباس صاحب كتاب المبرد.
- (٥) العدود: مياه الأبار العذبة.
- (٦) سوداليد: عامة الناس.

اصبر على ما حل والصبر مفتاح
 يالورق. ببيان الفرج والنجاح
 والا الهوى ما لوم انا فيه من طاح
 من شرب كاس الحب ما هو بصاحي
 هذا وكم بالحب من عاشق ساح
 مثلي ومثلك في جميع النواحي
 يا ما على الخلان ناوحن الارياح
 وبديت ما يبدي هزار الضواحي
 ويا ما هطل دمع النظيرين سفاح
 واعتل من صفق المحاجر جناحي
 وأريت في قلب كما وصف ملواح
 ظام وتومي به كفوف التلاحي
 من صد من له كما قرقف الراح
 مطفى حرارات الشوايب وماحي
 لولا غرامه طرني طرة الحاح
 ما نحت في لبلى وهمت بصياحي
 وفي المدح، من قصيدة يهج بها محمد بن
 عبدالله الرشيد أمير حائل:
 ما حلا النظم المسطر كالعقود

والسلام اللي كما الدر النضيد
 كف لا ومضمنه مدح يكود
 ما يجي به شاعر لو هو لبيد
 مدح شيخ مودع الدنيا مدود
 سارت الركبان بأذكاره تشيد
 حيثه إنسان الدهر عين الوجود
 والنضار الجوهري المحض الفريد
 بدر تم شمس فضل بحر جود
 وافر بالفيض طام بالمديد
 ما خفي من طالع نجم السعود
 ولد عبدالله محمد بن رشيد

دوريس ليسينغ الحاصلة على نوبل: ما نكتبه يحمل حقيقتنا

ترجمة : سعيد بوكرامي *

ولدت دوريس ليسينغ عام ١٩١٩م تحت اسم دوريس ماي تايلر وهي كاتبة وروائية بريطانية، حازت على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠١٧.

وأت النور في مدينة كرمانشاه في إيران ، حيث عمل والدها هناك كموظف في البنك الفارسي الملكي. انتقلت العائلة بعد ذلك إلى مستعمرة بريطانية في روديسيا الجنوبية (زيمبابوي حالياً) عام ١٩٢٥م، حيث امتلكت مزرعة، إلا أنها لم تدر أرباحاً بعكس توقعات العائلة. ارتادت ليسينغ مدرسة درميثكان كوفييت الثانوية حتى بلغت الثالثة عشرة من العمر، حيث أكملت تعليمها بنفسها بعد ذلك .



نتيجة للتنوع الحضاري الذي عاشته ليسينغ خلال حياتها، فقد تمكنت من استغدامه بفعالية في كتاباتها، التي كانت تتحدث في الغالب عن المشاكل والأحداث في تلك

الفترة الزمنية. تطلعت عنها بقسوة أحياناً وبسخرية أحياناً أخرى وبحب وصدق في مرات أخرى.

مهدعة حفيظة تتحدث هنا للمجلة الأدبية الفرنسية.

* مترجم وناقد من المغرب.

لست من الكتاب الذين ينتهون
من كتابة كتاب يوم الثلاثاء
ليبدؤوا آخر يوم الأربعاء.

• هل تعتقدين أن الجائزة غيرت طريقة
كتابتك؟

– ليس لمن في مثل عمري، ليس بمقدوري
الآن أن أغير أي شيء.

• يقولون أنك بدأت الكتابة في عمر
الثامنة...

– نعم شيء كهذا، أو بالأحرى في
السابعة، كان بالطبع نصاً صغيراً حول
الغروب. نشر في جريدة صغيرة كانت
تصدر بروديسيا، لكنه كان نص طفلة
وليس نصاً أدبياً ومنذ ذلك العهد وأنا
أكتب كلما سنحت لي فرصة لذلك.

• هل غيرت جائزة نوبل شيئاً في
حياتك؟

– لا، لا شيء، بالأحرى نعم، لم أعد أعمل
منذ حصولي عليها. لكنني لم أستطع
الانتقل إلى استوكهولم لتسلمها فأرسلت
ابنتي وأحفادي بسبب مشاكل صحية.
وبقيت هنا ومنذ ذلك الوقت لا أفعل
أي شيء سوى حوارات والتقاط صور
لصالح بعض الصحفيين. يجب أن أهتم
بالببيت وأعتني بحفيدي وإذا حصلت على
ساعتين في الأسبوع للكتابة أكون سعيدة
جداً.

• ما هو إيقاعك المعتاد في الكتابة؟

– عشت مراحل مختلفة في حياتي، كنت
في وقت من الأوقات أكتب يومياً. أكتب
من الثامنة صباحاً إلى منتصف النهار،
ثم أواصل ما بعد الظهر. غير أن هذا
كان فيما مضى.



لست كاتبة ملتزمة. أنا بكل وضوح كاتبة حكايات، بطبيعة الحال.

• ما هو العمر الذي قررت فيه فعلاً أن تصبحي كاتبة؟

- تم الأمر عبر مراحل، كنت في الخامسة والعشرين عندما كتبت أول رواية.

× أردت أن أحكي ما كانت عليه حياة والدي؟ لو أنهما لم يرحلا بسبب الحرب العالمية الثانية، رغبت أن أحرر بإخلاص وبساطة هذه الحرب التي تسببت لنا جميعاً في خسائر كثيرة. تخيل معي عالماً بدون تلك الحرب العالمية، لن تكون هناك ثورة روسية ولا اتحاداً سوفيتياً، ولا امبراطورية سوفيتية ولا هتلر ولا هلوكوست ولا حرب عالمية ثانية. كل شيء جاء مع حرب ١٩١٤.

الشكل المناسب

• جريت -تقريباً- جميع الأشكال الأدبية: الخيال العلمي، الشعر، المسرح، هل تبدو لك الرواية كجنس أدبي يفرض عليك قيوداً معينة؟

- الأمر بسيط للغاية، عندما تكون لدي فكرة ينبغي أن أجد لها وسيطاً للتعبير عنها. ما يليق بقصيدة لا يليق بالرواية. مسعاي ليس أن أقول لنفسني يجب أن تكتبي الآن رواية خيال علمي أو مجموعة شعرية، أحاول فقط أن أجد الشكل المناسب للتعبير عما أريد قوله. وإذا كانت كتبي تبدو مختلفة كثيراً فلأن لدي أشياء كثيرة أريد التعبير عنها. مثلاً إذا أردت كتابة رواية تغطي ملايين السنين، لا يمكنك أن تبدأ هكذا: "يجلس فريدي في المطبخ، يحتسي فنجان شاي ثقيل" هذا لا يناسب، يجب أن تعثر على بداية أخرى.

رأيت حلماً

• بعض الكتاب يؤكدون أن شخصياتهم تتمرد عليهم وتستقل بنفسها أثناء

- تفكير بفاصل -

• كيف تأتيك فكرة كتاب، تلقائياً أم أنك تلحين عليها مدة طويلة؟

- لا، لا أحتاج إلى البحث كنت دائماً أعرف ما سأكتبه فيما بعد. عندما أنتهي من كتاب أعرف سلفاً ما علي كتابته فيما بعد. لكنني لا أبدأ في الحال. لست من الكتاب الذين ينتهون من كتابة كتاب يوم الثلاثاء ليبدؤوا آخر يوم الأربعاء. أحب أن ينقضي بعض الوقت بين كتابة كتابين. وقت أفكر فيه بهدوء في كتابي القادم.

• كيف تكتبين؟ وهل تخططين لما ستكتبينه؟

- أكتب مخطوطة أولى، التي تكون دائماً قصيرة، ثم أكتب نسخة ثانية تكون دائماً أطول، بعد ذلك أرسلها إلى الراقنة لكي تجعل منها نسخة جديدة لأنني أرقن بطريقة سيئة. وهذا يعني أننا أمام ثلاث صيغ لكي نصل في النهاية إلى الصيغة النهائية.

• في كتابك الأخير "الفريد وإميلي" تعيدين كتابة التاريخ، لم هذا الاختيار؟

**أصبحت المرأة في الغرب
الأشد غباءً و تجرجر في
الوحل الرجل الأشد لطفاً
وذكاءً، ثم ينظر إليها بلا انتقاد
على أنها قامت بعمل رائع.**

● في نظرك ما هي أعمالك الأكثر أهمية؟

– لا أستطيع الرد على هذا السؤال، لأنهم في نظري يشكلون وحدة متكاملة. أفضل الكثير منها، لكن هذا لا يعني أنهم أنها من الأخرى. أحب "زواج بين النطاق الثالث، الرابع، والخامس".

– أحب أيضاً الدفتر الذهبي، ربما لأسباب أخرى، لأنه لا يمكن كتابته مرة أخرى.

● أحب أيضاً روايات أخرى لأنني استمتعت كثيراً بكتابتها. والحال مع "مارا ودان" أو "الجنرال دان".

● هل سبق لك أن دمرت بعضاً من كتبك بعد الانتهاء منها؟

– نعم دمرت كتابين أو ثلاثة، لأنها لم تكن جيدة. ولم أكن مخطئة، فقد كانت بالفعل جد سيئة. وأنا أعرف جيداً إذا ما كانت كتبتي جيدة أو لا.

صناعة الأعداء

● ما هو رأيك اليوم في الكتاب البريطاني؟

الكتابة. هل حدث معك الشيء نفسه؟

– حدث هذا مرة واحدة في حياتي، كنت أكتب "الجنرال دان" فظهرت فجأة شخصية وفرضت نفسها علي، فتساءلت ماذا بمقدوري أن أفعل، وكما يحدث لجميع الكتاب، رأيت حلماً، حلمت فيه بدان، بطل الرواية، يصادف كلباً وهو يغرق، فينطلق لإنقاذه. أطلقت على الكلب اسم "كلب الثلج" ثم أصبح شخصية مهمة جداً في الكتاب، إذ بواسطته عثرت على شكل الرواية النهائي. لم يسبق لي أن عشت هذا، لكنه حدث معي هكذا.

● هل تعتقدين أن على الكاتب أن يكتب كتابه كما لو أنه يكتب الكتاب الأول؟

– في كل الأحوال هذا ما يحدث معي. خاصة وأني أكتب كتباً كثيرة وفي أجناس متنوعة. وبالتالي، أجبب بالإيجاب، ففي كل مرة أبدأ كتاباً كأنني أكتب الكتاب الأول.

● كيف تصنفين نفسك ككاتبة؟ هل أنت كاتبة تحكي الحكايات أم كاتبة ملتزمة كما نقول عندنا في فرنسا؟

– لست كاتبة ملتزمة. أنا بكل وضوح كاتبة حكايات، بطبيعة الحال فما تكتبه يحمل حقيقتك،، لكنك لا ينبغي أن تبلغ خطابات. أنا من الجيل الذي سمع ستالين يقول "الكتاب هم مهندسو الروح الإنسانية" وهذا ما أعطى بعض الكتب الأسوأ في تاريخ البشرية. أعتقد أن على الجميع أن يلحق ضد هذا النوع من الاعتقاد. إذا بدأت تكتب وأنت تقول لنفسك أنك مهندس الروح، فكن متأكداً أنك ستكتب أردأ النصوص.

● لقد كنت في مناسبات عديدة قاسية جداً مع التيار النسوي.. ألا تخشين ردود أفعالها لعنيفة اتجاهك؟
- لا أهتم مطلقاً بردود أفعالهن العنيفة، الحقيقة أنه بعد مضي ثلاثين عاماً على تيار النسوية، أصبحت المرأة في الغرب الأشد غباءً وتجرجر في الوحل الرجل الأشد لطفاً وذكاءً، ثم ينظر إليها بلا انتقاد على أنها قامت بعمل رائع. قلت هذا علانية، فخلف ضجة إعلامية، لكن لا يهمني رأيهن لأنني سأقول نفس الشيء مرة أخرى.

● اقترحت عليك الملكة توشيك بـ لقب السيدة، لكنك رفضت التكريم. هل مرد ذلك إلى موقف سياسي؟

- لا، حتى وإن كنت قد أمضيت جزءاً مهماً من حياتي في مواجهة هذه الامبراطورية البريطانية، كما تعرف، اللقب الحقيقي هو "سيدة الإمبراطورية البريطانية" في حين لم تعد هناك إمبراطورية، لهذا قلت أنه سيكون من المضحك أن أكون سيدة لإمبراطورية لا وجود لها.

× لا أحب هذا النوع من الأسئلة لهذا لا أجيب عنها. أحاول تجنب الحديث عن معاصري لأنها الطريقة الجيدة لخلق الأعداء. لأن الذين ستتحدث عنهم لن يروقهم ما تقوله. والآخرين يغضبون لأنك لم تذكر أسماءهم. أعرف أن الصحف تحب هذا لخلق الخصومات بين الكتاب. ومن هنا فأنا لا أشارك في هذه اللعبة.

● هل هناك لذة في الشيخوخة أو على الأقل امتيازاً من نوع خاص؟

- لا شيء من ذلك، غير اكتساب بعض السلوكيات الحادة.

● اعتبر تيار النسوية في العالم روايتك "الدفتري الذهبي" ككتاب روحي. كيف تفسرين هذا؟

- بداية لم ينشر الكتاب في فرنسا أو في ألمانيا وحدهما وإنما نشر في أنحاء العالم ولا أحد اعتبره كتاباً نسوياً. لأن الأمر استغرق عشر سنوات، ثم صادف نشره في فرنسا وألمانيا انفجار تيار النسوية. في الحقيقة أعتقد أن النسوية لم تقرأ الكتاب جيداً.

** دوريس ليسنغ: كاتبة انكليزية ولدت في ٢٢ أكتوبر عام ١٩١٩ حصلت على جائزة نوبل للأدب عام ٢٠٠٧م.

من تاريخ البيان قصة

الشيء الجديد

بقلم: د. سليمان الشطي*

لم يكن يحس إلا بصفيحة الماء الطامنة تلامس فخذه لتطلق صرخات الجفاف فتحرك صمت الغبار الجاف المتعثر تحت قدميه العاريتين اللتين اختلفتا عليه، فلم يدرا أيهما يقدم.. ولكنه يريد أن يخلف هذه السكة إلى التي تليها... يجري وقد تركز أمله في قطع هذه السكة التي قتله طولها.. أمل دائم متجدد.. يجنده صدى صوت أمه المتهدج:

- بني.. سفينة الماء هناك.. أسرع إلى هناك.. إن الناس دائماً يتسابقون...

- ولكن الناس يتقاتلون.. إنهم ظامئون.. حتى غيمنا ظامئة..

- كفافك- يا بني- هما سلاح الانتصار فاذهب.. اذهب يا أحمد،

ويهيل قليلاً لشارع جديد.. منه لأخر.. باب يفتح ويسقط رجل في عرض الطريق، ويضيع صوت سقوطه وسط صراخ الصفيحة.. ويسرعة يسحبها ويجري بأقصى ما يستطيع من جري إلى حيث ترتوي.

ويضاغف أحمد من سرعته فقد زاد على ذلك العدد المجهول واحد.. إنهم يتكاثرون.. كل واحد عنده صفيحة يريد أن يرويه.

- يجب أن أسرع.

ويستعصر خطوته الراسعة.. فيسرع.. وتنفك عقدة الإزار الأحمر.. ولم يقف بل علق حبل الصفيحة في كتفه وأحكم الإزار وعاد ينفخ القوة في ساقيه.. إن الرجل لا يزال يجري أمامه وتجري معه صفيحته.. الماء..

إن باب أم سالم المفقول دائماً، تدب فيه الحركة لأول مرة.. وتطل عباءة أم سالم السوداء وقد أحاطت بجسدها فلم تفرج إلا عن يده المعروقة، وقد تشبّثت بصفيحتها الصغيرة، تدفعها إلى الأمام وتهزها وكأنها تطرد الهواء منها لتسع أكبر كمية.. منطقة وقد خلعت وراعيها غباراً ظامئاً يسبقها إلى حيث ترتوي..

- أهذه المرأة التي تموت حياء من صوت حيوان ذكر؟

روائي وناقد وقاص وأكاديمي من الكويت.

ولم يكن لهمسه أي أثر على مسيرته، فقد أصبح الجري عنده شيئاً جميلاً، ففي كل خطوة أمل يرسم له خطة.. وأمل آخر جديد .. يجري .. ويجري ..

وأخذت أصوات ترتفع من بيوت لم يكن يظفر منها بهمس.. منزل أبو علي يرتفع منه دخان معلناً قدوم الماء.. وقدر "الباقلاء" يوزع ضحكات الأمل المنغمة.. ها هو يخرج، يدفع عصاه أمامه.. وقربته المتشنجة ترتمي على كتفه وقد أغمى عليها.. ويضاعف من سرعته أكثر فأكثر.

- هذان اثنان يزيدان العدد المجهول..

يجري.. الكل يحمل صفيحته .. ويلحظ من بعيد أبا سعيد بلحيته الكثة التي تشعره بالقدم دائماً.. إنه الوحيد الذي لم يكن يحمل صفيحة أو قربة.. أنه يعيش ما دام يسير بالصد.. ويحه.. سيظل بلا ماء .. طول عمره بلا ماء..

يجري .. ويجري للشاطئ البعيد .. هناك حيث البعيد شراع أبيض يرتفع عن سطح الماء بفخر والسفينة تتهاذى بعزة قاصدة مخزن الماء لتعيد إليه معناه الذي افتقده.. ولكن الأصوات تشكو الظمأ، والأصابع كلها تشير أن أقلي بمائك إلى هذا السور الحجري الممتد داخل البحر يستجدي .. الزحام فوقه.. زحام .. الخطوة الواحدة عليها عشرات الأقدام تتقاتل.. زحام.. وراءهم صحراء جرداء.. وحولهم ماء كثير .. وأملهم ماء قليل.

ويشب على السور نافخاً صدره، رافعاً صفيحته فوق الرؤوس، كل الرؤوس، وصوت أمه لا يزال يدوي في جوانبه:

- كتفاك هما سلاح الانتصار.. الصفيحة فوق وكل خلجة من خلجات جسمه تتقلص لتعطي كتفيه القوة، ومن وراءه أبو علي يضرب بعصاه السور ويسير محاذياً له وقد غاصت قدماه وسط الطين اللزج، وظلت عصاه توقع على السور ضربات منغمة.. الأصابع تشير.. الأقدام تقلب الصخور..

ويسقط شيء .. ويرتفع رذاذ الماء.. وتطفو صفيحة يتشبث بها طفل يدفعها إلى السور ويصيح:

- لقد امتلأت بالماء.. الماء المالح.

ولم يكن هناك من يسمع، بل كانت الأنفاس المنقطعة المنهوكه تغلف كل شيء.. ويقلب الطفل صفيحته وينساب ماؤها على السور ويتمتم:

- ليت هذا الماء.. ماء.

ويضرب الصفيحة من قاعها فتصرخ:

- ليت هذا الماء.. ماء بدون ملح.. ولكن حتى هذا الماء المحمول على ظهر تلك السفينة قد خلطوه بالملح.

وعاد يضربها .. ويضربها،

- يقولون ماء بدون ملح.. وهم .. وهم بوجود الماء.. ليت أمني تصدقني.

ويسحب صفيحته إلى الشاطئ حيث أبو علي الذي أمسكت به أم سالم تخرجه من الطين وقد فقدنا الأمل، فليس للضعيف مكان.

الأنظار كلها بعيدة تحتضن الشراع الأبيض، والأصابع كلها تشير .. وكنف أحمد القوة تشق طريقه وتدفعه إلى الأمام، وصفيحته لا تزال فوق الرؤوس .. ويقترب الشراع الأبيض ويزداد الزحام .. هناك كثيرون يفدون إلى السور .. يشيرون إلى الماء .. ويصيح صوت مبجوح :

هنا .. إلى هنا يا حجي صالح. ويقف الحجي في طرف السفينة حائراً :

- ماذا ترى يا عبد اللطيف نتجه إليهم؟

- إنهم ظالمون يا عم.

- ولكن الماء يجب أن يوزع في مكان التوزيع.

- مصيره لتلك الصفائح أينما ذهب، ولن يكون لنا كل الفضل حينما يوزع في مكان التوزيع. وهنا ستكون لنا عليهم يد لن ينسوها.

- إذا أنت ترى ..

- أرى أن نغيثهم فالظلم قاتل.

- هذا خير لنا .. يعجل الريح ويزيده .. توكلنا.

ويضع عبد اللطيف يده على فمه ويصرخ.

- إلى السور اتجهنا .. إلى السور .. وتميل السفينة المحملة قليلاً لتعود مرة ثانية للاعتدال توزيع الماء من تحتها بهوادة لتصل بالماء إلى الأيدي .. إلى الصفائح.

وتنزل الأصابع إلا بعضها، فقد أقيمت السفينة .. ولكنهم لا يزالون يتدافعون .. ويتدافعون، ويسقط في الماء الكثيرون وأحمد في المقدمة، وقد استقر في مقدمة السور مستعداً للوثوب، وصدره يعلو ويهبط، وقد انفتح منخره يطرد الهواء المتجمع بعد رحلة السور الطويلة الشاقة .. وعلى الساحل يتحسس أبو علي قريته اليابسة التي كتب عليها أن تطول غيبوبتها، وصدى صوت قدره ينشز في أذنيه المكتظتين بالشعر، وينظر إلى أم سالم التي أخرجته من دوامة الطين .. إنه لم يرها منذ عشرين عاماً .. لولا غياب ولدها، ولولا الماء لما خرجت .. ويتذكر، وتتفرج شفاته، ويعاود النظر إليها من عينيه اللتين لا تريان سوى صور باهتة ويهمس :

- كم أحببت هذه المرأة .. كم أحببتها .. آه .. أنا دائماً لا أظفر بشيء ..

وتتظر إليه وقد دوى في جوانبها همسة :

- ماذا تقول؟

- هل تذكرين؟

- أذكر، أولادي يريدون ماء ..

- أنا قدرتي دائماً ظامئ ..

- إنها الحياة.. لماذا تحدثني بهذا الحديث وفي هذا الوقت والماء أمل كل الناس.
- أمل كل الناس؟ .. ومن قال أنه ليس أمني أنا أيضاً؟ ولكننا لن نظفر بشيء منه فلا أقل من حديث بيننا بعد عشرين عاماً.
- وهل تبقي عشرين عاماً شيئاً.... لقد انتهى كل شيء، هذه حال الدنيا.
- دنيا تسير على جانب واحد..
- لجانب واحد.
- بل نحن الذي نسيرها..
- فلهذا.. لماذا لم نسيرها منذ عشرين عاماً.. لماذا؟
- بل نسيرها بعضنا.
- ولماذا لم تكن من هؤلاء البعض؟
- لأنني لا أملك مؤهلاتهم..
- ما هي مؤهلاتهم؟..
- الغنى.. وأنا فقير.. كم تدغدغ هذه الكلمة حقدى.. فقير.. فقير.. متى ينتهي زمن الفقراء هذا ؟ متى؟
- اذهب.. ابحث عن الماء.. لا ماء.. أبداً.. لا ماء.. الماء يخرج دائماً الفقراء.. لا ماء.. وتصرخ: يا رباه.. يا رباه..
- ما بك؟ ما بك؟
- انظر.. انظر.. لقد اصطدمت السفينة بالصخور..
- وتميل السفينة.. الكل يصرخ بكلمات تضيع مع اصطدام الصفائح بعضها ببعض .. وتميل.. ويتدفق الماء منها ليضيع وسط الماء.. وتبقى الصحراء.. وتبقى صفائح الماء بدون ماء.
- ويتبسم الطفل ثم يقهقه ضارباً يداً بيد.
- لا فرق.. املؤوا صفائحكم من الماء الذي تحت السفينة.. إنه بدون مقابل.. وتتساقط الأجساد العارية من السفينة متتابعة تقوم بمحاولات يائسة لإنقاذها وقد أذهلتهم المفاجأة.. ويقف الريان في المؤخرة وقد فقد كل إدراك حتى أنه يحسب أن لك شيء يسير طبيعياً..
- ماذا .. أليس هذا الاصطدام بالسور، إذا وصلنا ..
- ويسحب عبد اللطيف الحبال من تحت قدميه قائلاً: بل صدتنا الصخور الحامية للسور..
- إذا لا أمل في إنقاذ الماء.
- ماء.. أي ماء .. بل قل لا أمل في إنقاذ السفينة فإنها تسير بسرعة فائقة نحو القاع المنتظر .. فيصيح الريان فجأة:

- اسرعوا .. انقذوا السفينة .. حاولوا إنقاذها ..

ولم يكن هناك جواب سوى صوت السفينة وهي تلتهم ماء البحر في جوفها وسط صوت سواعد البحارة الطائشة ..

وعلى السور كانت الصفائح الفارغة والقلوب الجزعة .. ولم يعد أحمد بحاجة لكي ينفخ صدره أو يدفع بكاهله أحدا فقد أحاطه الأمل المتحطم بفراغ قاتل يبعث الملل .. وتخاذل الزحام .. وجلس البعض على الصخور وأمامهم صفائحهم .. ويسير جارا وراءه صفيحته والصخور تتلملل تحت قدميه .. صخرة .. فأخرى .. وأجساد منهكة جالسة على حافتي السور نظراتها زائغة نحو السفينة المسجاة وبحارتها الذين ملأوا البحر بصراخ لا جدوى منه .. ويقلب الصخر .. صخرة .. وأخرى ثم أخرى ثم الطين اللزج وينظر نحو أبي علي الذي أقبل عليه وقد أطلت علامات أسئلة على عينيه الفقيدين .. وعاد ينظر هناك فرأى أم سالم ولمح في عينيها بريقاً جديداً .

- ما الذي جرى بعيني أم سالم؟ وليكزه أبو علي بعصاه: ما الذي جرى هناك؟

- ويتأفف: ما الذي جرى؟ .. ألم تشاهده؟

- بلى، ولكنك شاهدته عن كثب ..

- وماذا يفيد القرب أو البعد إذا كانت النتيجة واحدة .. خسارة .. خسارة للجميع .. ويتمتم أبو علي خسارة للجميع أي نعم .. ولكني الوحيد الذي ظفر هذه المرة الأمل دائماً ينتصر .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ماذا تقول؟!

- لا شيء .. لا شيء ..

- وينظر إليه وإلى أم سالم .. في قلوبهم شيء جديد أو قديم عادت له جدته .. ويقطع تفكيره التائه صوت الطفل السالف الذكر وهو لا يزال يضحك بصوته العالي .

- رأيتم كيف عاد الماء لأصله .. إن الوهم دائماً ينتهي للشيء ..

ويطل أبو سعيد بلحيته الممقوته: لقد كان الكل يسعى للشيء، أليس كذلك

يا أم أحمد؟

- بل كانوا يسعون لأكثر من شيء .. لأشياء سيخلقها هذا الماء .. وليس ذنبهم إن خيبت أمالهم .. ولكنهم سينتظرون حتى ينتصر هذا الشيء الجديد القديم الذي يعمر نفوسهم .

- ويهبط أبو سعيد شفتيه: لا على أنتم وما تشتهون ..

- نعم نحن وما نشتهي .. لن نخدع مرة ثانية .. سنجلب الماء بأيدينا .. بأيدينا ..

- ويصفق الطفل .. ومن بعيد يطل شراع أبيض .. دائماً هناك شيء جديد .

- العدد الخامس، أغسطس، ١٩٦٦م .

الكسيح ينهض

بقلم: عبدالله خليفة *

تندفع عربته وسط السوق، سيلٌ بشري، رثاءٌ خلق جلاؤوا من نقليات القارات، هياكلٌ عظميةٌ تصيرُ حصالات، الخادم رفيقٌ وراه، يضغط على العربية ويهشُّ البشرُ من حوله:

- وسع.. وسع قليلاً! ما هذا؟ ما بكم؟ متهافنون على الفلوس الصغيرة التافهة؟ تأتون من أقصى الأراضي الخضراء الفنية لتتهالكوا هنا في هذه الشوارع الكريهة؟ قف، قف قليلاً يا رفيق، يبدو إن مصطفى تهرب اليوم كذلك! ماذا نفعل مع هذا اللعون؟ قال إنه سيكون موجوداً وأن الإيجار جاهز! سيفتلي هذا المتطف المدعي! رفيق تنفرز قدماه في أرضية الرصيف العبلية، أصابعه تهرزُ من الحذاء المهترئ، هيكلاً حامد الأيوبي هائل، رغم أنه تقلص في السنة الأخيرة، ينتظر رفيق سماع الأوامر، وحامد يخرجُ تليفونه ويتصل لكن لا أحد يرد، ووجهه الممتلئ ينتفخ، إنه يتشنج وتصيبه رعادت كهربائية، يحمر، ويده تأمر بالسبر،

يهدأ وهو يتأمل القهوى وروائح الشوي والخبز الطازج الطالع من التور تفتله، كم جلس هنا وهو شاب؟ كم أكلت هذه الدروب من عمره وأعطاهما الكثير، يروح يتكلم مع رفيق وهو يطالع السلع المبهرة والغاترينات الهراقة:

- هل أحدٌ يضحي من أجل هؤلاء البشر البهرة؟ ألم يكل مصطفى؟ هل هناك رجلٌ

قاص من البحرين.

عاقِلُ يَفْتَحُ مَكْتَبَةَ الْآنَ وَفِي السُّوقِ؟

يَتَذَكَّرُ يَوْلَهُ كَيْفَ كَانَ يَنْحَدِرُ فِي الشَّارِعِ الرَّئِيسِيِّ الْمَسْفَلَتِ بَيْنَ الْأَكْوَاخِ، يَنْطَلِقُونَ وَقَمِصُّ وَكَرْشٌ مَتَدِلٌ تَحْتَ الْحَزَامِ، وَشَارِبٌ عَرِيضٌ، وَتَحْتَ إِطْلِهِ بَضْعَةٌ كَتَبَ، يَدْخُلُ النَّادِي وَيَضَعُ الْكَتَبَ عَلَى الطَّائِلَةِ بَيْنَ جَمْعٍ مِنَ الْفَتِيَّةِ الَّذِينَ بِصَفْتِهِمُ الْأَزَقَةُ الْحَجَرِيَّةُ الرَّثَّةُ الَّتِي أُشْنَتَتْ وَسَطَ غَابَاتِ السَّعْفِ الْمَلْتَهَبَةِ الْمَتْرَاقِصَةِ نَاراً بَيْنَ حَيْنٍ وَآخِرٍ، وَيَشِيرُ إِلَى الْأَقْلَفَةِ وَيَصْرُخُ بِالْعَنَاقِينَ: عُيِيدَ الْجِبَارُ! الْفُولَازِ سَقِينَاهُ! الْحَارِثِيَّاتِ! اقْرَؤُوا أَيُّهَا الشَّبَابُ، أَنْتُمْ عِدَّةُ الْمُسْتَقْبَلِ، صَوْتُ الْمَسَاكِينِ! وَلَكِنِ الْمَسَاكِينُ نَائِمُونَ، يَحْبُونَ الدِّخَانَ وَالصَّبِيَّةَ عَلَى الشَّطْطَانِ وَالْأَعْرَاسِ وَالْبَنَاتِ، كُلُّ يَوْمٍ كَانَ يَحْضُرُ نَازِلاً مِنْ ذَلِكَ الشَّارِعِ وَهُوَ يَرَى الْعَبِيدَ السَّابِقِينَ يَتَلَاشُونَ بِزَجَاجَاتِ الْكُولُونِيَا، عِيُونُهُمُ الْحَمْرَاءُ مِثْلَ شَرَارَاتِ تَحْرِقٍ جُلُودَ رِفَاقِهِمْ، يَطْفَنُونَ شَهَوَاتِهِمْ فِي أَكْوَاخِ اللَّذَّةِ اللَّيْلِيَّةِ الْمُعْتَمَةِ، أَوْ يَطِيرُونَ مِثْلَ فَرَاشَاتٍ مَحْتَرِقَةٍ فِي الْفَضَاءِ! هُنَاكَ فِي النَّادِي رَأَى مُصْطَفَى وَلِداً مِنْ عِظَامٍ مَجْرَدَةٍ مِنَ اللَّحْمِ، نَفَثَتْهُ تِلْكَ الْبُيُوتُ الْحَجَرِيَّةُ الصَّغِيرَةُ، بَقِيَتْ الْكَتَبُ عَلَى الطَّائِلَةِ، وَالْأَوْلَادُ رَاحُوا يَلْعَبُونَ الْوَرَقَ، ثُمَّ اخْتَفَتِ الْكَتَبُ فَأَصِيبَ بِالْجَنُونِ! رَاحَ يَصِيحُ: سَرَقْتُمْ الْكَتَبَ يَا أَوْلَادَ الْكَلْبِ، هَذِهِ ثَمَرَةٌ تَعَبٍ كَبِيرٍ، هُنَاكَ أَنَا مِثْلُ خَلَّاقُونَ وَرَاءَ الْجِدْرَانِ، وَأَنْتُمْ (بَعْصَاكِلِكُمْ) الْمُوَحِّلَةُ الْعَرَقَةَ لَا تَكْفُونَ عَنْ لَعِبِ الْكُرَةِ فِي الظَّهَائِرِ وَدَائِمًا مَغْلُوبُونَ!

أَبُوهُ الشَّيْخُ إِمَامُ الْمَسْجِدِ لَمْ يَرْضَ عَنْهُ، لَكِنَّهُ فِي ذَلِكَ الزَّمَنِ الْجَمِيلِ، كَانَ مَفْعَمًا بِالْحَيَاةِ، كَانَ يَأْتِي إِلَى هَذِهِ الْقَهْوَةِ وَيَأْكُلُ عِدَّةَ قِطْعٍ مِنَ الْخُبْزِ وَطَبَقِينَ مِنْ مَرَقِ اللَّحْمِ، وَيَتَكَلَّمُ مَعَ طُوفَانِ الشَّبَابِ الْمُتَدَفِّقِ: هَلْ قَرَأْتَ هَذَا الْكِتَابَ؟.. مَا رَأَيْكَ فِي مَقَالَةِ رَفِيقِنَا؟.. الْأُمُورُ تَتَحَدَّرُ لِكَارِثَةٍ فِي الْوَطَنِ.. الْمَسْؤُولُونَ غَيْرُ مَسْؤُولِينَ.. غَابَاتُ النَخِيلِ زَالَتْ.. يَتَدَفَّقُ بِالْكَلِمَاتِ وَالْحَوَارَاتِ، وَيَجِدُ إِنَّهُ يَمْشِي وَسَطَ السُّوقِ بَيْنَ الْفَتِيَّةِ، وَيَحْضُرُ مَهْرَجَانًا أَوْ عَرَسًا أَوْ جَنَازَةً وَهُوَ بِنَفْسِ الصَّوْتِ الْهَادِرِ الْمَرَحِ الْغَاضِبِ، تَظْهَرُ الْأَوْرَاقُ وَالْكَتَبُ وَالْجَرَائِدُ مِثْلَ الْعَصَافِيرِ وَرَوَافِدِ الْمَاءِ وَغَنَاءِ الشَّجَرِ، يَدْعُونَهُ لِحَانَةٍ لَكِنَّهُ لَا يَشْرَبُ، لَيْسَ تَدِينًا كَمَا يَقُولُ بَلْ مِنْ أَجْلِ الصَّحَةِ!

ثم عرف أن مصطفى هو الذي أخذ الكتب ثم أعادها . تلك الهضبة الورقية طحنها رأس ذلك الفتى، وراح يسخر منه : تزعم أنك قرأت كل هذه الكتب؟ ماذا عن رأس المال؟ هذا يحتاج إلى مخ كبير يا حمار!

ثم يلتفت إلى آخرين:

- من هذا الصبي المدعي؟

- إنه ابن الخياطة مريوم!

لكن الصبي المتوتر المنزعج أجاب على أسئلته بتدفق عجيب، وصدمت حامد الجمل التي لم يفهمها، تجمد حائراً، ثمة مصطلحات تناوش رأسه، ليس هو بأقل إدراكاً من هذا الفتى، وبش وجهه فجأة وصاح:

- هذا ما أريدكم أن تفعلوه، أن تكونوا مثل مصطفى، إنه يحفظ الأشياء صماً،

ولكن هذا جيد في البداية فقط، فانتبه يا مصطفى لذلك!

كان الفتى لقياءً في هذا المستقع، وانتقادات الرفاق الحادة له، بعدم فعل شيء حقيقي اخترقها، بعرض هذا الموديل المشع، وكرس جزءاً من وقته للبحث عن الفتى الغائب دوماً، المتوحد مع البحر، النائم تحت القوارب المقلوبة، القارئ في الليل على مصابيح الشوارع.

قالها له مصطفى مباغتاً متوتراً:

- لدي مسرحية يا أستاذ اسمها الكسيح!

- أنت تكتب مسرحيات؟ دَعْ عنك هذا الهراء!

وحين قرأها اشتد حماسه لإخراجها، فيقف هناك وسط حوش النادي، موجهاً بصره وحواسه وأياديه الكثيرة للمسرح المرتفع، مُحرّكاً المجموعات من بين التلال الرملية ومجمعات السماد وأسراب الذباب، مُخرجاً النسوة وهن يلتقطن الدود والحشرات من كومات الأرز المحنية، مُجمّداً ذلك الرجل الأسمر البطل في دكانه الوضيع شبه

الخاوي، مسلطاً عليه الأضواء والأرزاء، وتتفجر القصص من فيه، وتصف به الأنواء وتتدفق الذكريات، ويشتعل السعف اليابس من سياط الشمس ومن القناديل العمياء ومن السجائر المشبوهة، ويتدفق الناس هارين من النار، ويتمزقون بين الهواء النافذ وحلاوة الروح، وشيئاً فشيئاً تنمو الحياة في ساق الكسيح، إنه يتحرك، إن القناديل تضطرب، إن العواصف تهاجمه، لكنه يتحرك، وينهض بقوة، وتمتد أيديه الكثيرة للصغار والعباءات الهاربة والشيخوخة المحترقين!

لم يكد حامد ينام قبل العرض، ليال عديدة وهو مرهق أرق، يغفو في لحظات حادة، يرى فيها الجبال تتحرك، وموج البحر يصير بشراً، وتلك الكتل من الرماد والفحم البشرية تتوهج، والحشائش الخضراء تملأ الحقول المجذبة وتغزو القلاع!

لكن القادِمات الكثيرات من الأكواخ والبيوت الصغيرة، الحاضنات لأطفالهن المزعجين الذين انتهزوها فرصة للبكاء والاحتجاج على غياب الحليب والحلوى، وهؤلاء الرجال "الأزكرت" المضمخين بالعمود الرخيصة تدفقوا وأعدوا حلوقهم للضحك النازف الذي لم يجده في كهف الظلام والصراخ، لم يلتفت أحد منهم لتشنجات عضلات الممثلين، ولهذا الديكور الهائل الذي استنزف ميزانية النادي الشحيحة، وبدلاً من أن ينهض الكسيح سقط على كرسيه الضعيف وحطمه وكانت الفرصة الوحيدة للضحك!

تأمل حامد السوق الهائلة وغمغم: أين ذهبت كل تلك التضحيات؟ حين جاؤوا إليه في بيتهم وجدوا أوراقاً كثيرة، وعرف الطريق لما وراء الأسوار، وانكشفت خريطة كبيرة من الشباب والآلام والعذابات، ولكن أباه الإمام كان يخطب في الجامع الكبير وعرف الكثيرين، فطلب منه التعهد والتخلي عن طريق المشكلات والتضحيات، فوقع، وخرج إلى بلد ناهض تواء وجار في الخليج، واستبدل بنطلونه بثوب رصين، ورأسه الحاسرة بعقال مكين، وأطلق لسانه في مدح الشيخوخة وعظمتهم، ودخل المجالس وفاض بمعرفته المكتنزة أمام شخصيات بعدها لم تفك الخطوط، فعرفوا قيمته وأعطوه الكثير! وهو هناك مثله هنا كان يتحسس الأوراق وغبارها وأشباحها، تطوف على مخزنها

المحترق وجوه يراها تصيرُ رماداً، يسمع تأوهاتِها، فيتدفقُ لسانُه بالخطب في محاضرات غيره، يشاكسُ في كلِّ وقت، يتعثر، وهو لا يكفُ عن الأكل والتضخم، من كلِّ نادٍ يُطردُ، من كلِّ جريدةٍ يُبعدُ، يحاكمُ لسانُه ويحاولُ أن يلقي القبضَ عليه لكن لسانُه يخرجُ في الليالي مرتدياً نفسَ البنطلون والقميص القديمين ويسيرُ في الأزقة، يلقي حجراً، أو يخطبُ في الجموع يحثُّها على التمرد، يدخلُ الوزارات ويسرقُ أوراقاً مهمةً ويعرضها في جريدة، أحذية قاسية تُقذفُ عليه، شتائم نارية تهالُ فوقه، ولكن لسانُه ينزلُ، يظهرُ في كلِّ مكان، ساخراً، مُعريضاً، مادحاً، يقهقه الناسُ منه، تضعُ الشكاوى حوله، وفي المساء أو الصباح تأتي الإنذارات والدعاوى عليه.

أخيراً جاء مصطفى، طويلاً مثل حربة، يدفع عربة، رغم كل شيء هو بصحة جيدة، بعد أن جاء حامداً إلى البلد ودخلَ في تضاريس أزقتها، فوجئَ بالعمات الكبيرة التي ظلمت الأزقة، حبسَ حامداً نفسه شهوراً في المنزل الكبير الذي اشتراه، والذي لم تكن هندسته موفقة، فهو أشبه بمجموعة من الأنفاق، لكنه كان معروضاً بسعرٍ بخس، وحين يخرج منه يذهب للمساجد، ويظهرُ بوضوح في خطب الجمعة يحرقُ في أبيه بورع، ويملاً الأذان بكراهيته للملحدين، ويتغضنُ وجهه، ويوجه أصابعه الضخمة لأشباح متوارية، وكان يتخيل مصطفى، ويندهش بأنه لم يره أبداً بعد ذلك العرض المسرحي العظيم، يسمع شيئاً عنه، ثم يسمع الكثير، ثم تدوي سيرة مصطفى حوله مثل بحرٍ متأججٍ بالمد!

لم يقم حامد بزيارة الحي الذي تغير، وقالوا له عن مريوم الخياطة التي ظلت تنتظرُ ابنها سنوات طويلة وهو قابعٌ وراء الجدران، تلك المرأة صنعتُ ثياباً كثيرة للنساء، حافظت على بصريها بتلك العوينات المكبرة، فأحسَّ وهو يعبرُ البحرَ بالطائرة ويجثم في المجالس العامرة بالأسى الشديد، لكنه بعد أن خرج مصطفى من السجن، وعمَّر الحيُّ بالأولاد، ظل خائفاً منه، يتجنبُ المرورَ بتلك المناطق الموبوءة، حتى وهو في البيت ظل خائفاً، ربما قفز عليه ونحره!

لكنه ذات يوم فوجئ به! تقابلا وجهاً لوجه! غيومٌ سوداء نزلت في الشارع، انحنى وهو يضع رزمة النقود في جيبه، الصراف الآلي لا يزال يحدثه بحسابه، ولم ير سوى أقدام مصطفى التي تتقدم منه.

جاء أخيراً!

كان يدفع عربة، يتقدم بصعوبة بين الحشد الذي ملأ الرصيف، ظهرت عربته المليئة بالكتب والأجهزة، رآه فجأة، مثلما رآه هو سابقاً وخاف، بعد تلك السنين المرعبة ربما يطعنه، وأجره المعرض وهو يكاد يختنق، ثم تقلب كثيراً على فراشه بانتظار الإيجارات المتأخرة دائماً، ولحسن الحظ كان مصطفى يدفع رغم كل شيء!



القن

بقلم: هيام المفلح *

بعد أن خرجت أمي من المستشفى، تحولت حياتنا إلى ما يشبه حياة الدجاج الذي نربيه فوق سطح بيتنا !

في كل وقت.. صار صوت أبي يرتفع بالسب والشتائم. يصف أمي بكلمات لا أفهم بعضها، ويضرب جسده بيده ورجله.. لا فرق لديه أين تضع ضرباته، ولا يبالي بوجود ضيوف في بيتنا .

ما استغريته أكثر .. هو موقف أمي حيال كل هذا ! كانت، قبل أن تدخل المستشفى، ترد على أبي حين يرفع صوته غاضباً، وفي أحيان أخرى تسارع إلى غرفتها، وتحزم حقائبها، ثم تهسك بيدي، وتخرج إلى بيت جدي حيث يقضي هناك أياماً، حتى يأتي أبي فيعيدنا إلى بيتنا ثانية .

أمي شابة جميلة طالما تباهيت بها أمام زميلاتني .. بيتي وبيتها حب كبير، فأنا ابنتها الوحيدة منذ خمسة أعوام .. وهذا الحب جعلني أفرح كثيراً، بيني وبين نفسي، حين ولدت أمي ولداً ميتاً قبل سنتين، وأسقطت بعده بسنة جنتها الآخر .

وأبي كان دائم السفر .. يحبني وأحبه أيضاً ولكن ليس كأبي، لأنه كان يعمر، في الأونة الأخيرة، على أن تنجب له أمي ولداً آخر.. سمعته يقول لها ذلك .. ومن يومها وأنا البرذ بعضن أمي يوماً حتى لا أترك مكاناً لولد جديد !

والآن .. وبعد أن خرجت أمي من المستشفى.. أصبحت هي التي تجلسني دائماً في حضنها وتضميني إلى صدرها بقوة ثم تهكي وتهكي !

البكاء أضحى ردها الوحيد على شتائم أبي وضرباته المبرحة لها . ما عادت تفعل مثل تلك الدجاجة التي نقرها الديك الشرس فأوسعته ضرباً بجناحيها، ونهراً بأصواتها ! والبارحة بكت حتى وقعت مريضة لأنه قال لها، بغضب وعصبية، كلاماً لم أفهمه: فماذا يعني أنه " لن يرضى بالعيش مع امرأة أكل المرض رحمها ؟ " وماذا يعني أن " امرأة بلا رحم كالشجرة اليابسة تستحق قطعها " ؟ كل ما فهمته أن أبي بات يكره أمي لأن " لا رحم لديها الآن " !

كم تمنيت أن يكون لدي مال كثير لأشتري لأمي " رحماً " جديداً ليحبها أبي، ويمتنع عن ضربها وتعذيبها مرة أخرى !

وعندما جاء أخواي وخالاتي لأخذنا إلى بيت جدي، بناءً على رغبة أبي، لم يستمع أبي إلى توسلاتها التي كانت تطلب منه أن يتركها تبقى في بيته خادمة له ولزوجته الجديدة. انفلتت، لحظتها، من بين الجميع، وصعدت إلى السطح باكية.

كان الديك، كعادته، شرساً وغاضباً، صوته عال، ومنقاره دائم الحركة، ينهش في أجساد دجاجاته الأربع بدون رحمة، والفراخ الصغيرة تهرب من بين أرجلهم المتقافزة من مكان إلى مكان !

شتمته وأنا أفتح باب القفص الكبير .. أدخلت يدي ورأسي داخل القفص .. وأمسكت الديك بأصابع متوحشة .. طويلة الأظافر .. صرخت فيه والدموع تفرق وجنتي :

- لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ ورأيت نفسي في أحضان خالتي، وأصابني وثيرابي ملوثة بالدم والريش، والديك أمامي ينتفض وينزف .. كيدي !

هذه المرة .. طال مكوثنا في بيت جدي، ولم يأت أبي ليأخذنا إلى البيت كالعادة ! زاد التصاق أمي بي، وكانت ابتسامتها تشرق برؤيتي رغم الحزن والدموع .. وأشياء أخرى، حاولت أمي شرحها لي، وحاولت فهمها، كلما تقدمت بي السن .

اشتقت لأبي جداً .. ويشد شوقي له كلما رأيت أولاد أخواي يتواثبون حول آبائهم، ويتسابقون إلى أحضانهم، بينما أنا وحيدة في حضن أمي .. بلا أب !

وكنت أسأل نفسي ذلك السؤال الذي رددته بحزن عندما فتحت قطعة حلوى أعطتني إياها أمي كما أعطت لبقية الصغار لكن قطعتني أنا، حين فتحتها، رأيت بداخلها دودة بيضاء تتلوى .. نظرت إليها وإلى الباقيين لأرى هل وجدوا في حلواهم ما وجدته، فإذا

جميعهم يأكلون بتلذذ شديد، وأنا الوحيدة التي استقرت في حصتها دودة مقرفة بيضاء، وعلى لساني ذلك السؤال الحزين " لماذا أنا ؟"

بالأمس .. سمعت الكبار يتهايمسون بأن أبي قد انتقل إلى مدينة أخرى، وأنه تزوج هناك ورزق بأولاد ثلاثة.. وبصوت خفيض جداً لم تسمعه أمي التي كانت في الغرفة الثانية سمعتهم، خلصة، يعلنون خوفهم من أن يفكر في ضم " الرابعة " إليه! لم أفهم ! .. وتالت أحداث بعدها لم أفهمها أيضاً !

بدأت حالة أمي تتدهور يوماً بعد يوم .. خوفها الشديد عليّ أزعجني .. فما عادت تسمح لي باللعب مع الباقيين في الملاهي التي بجوار البيت .. حتى إنها جعلتني أمتنع عن الذهاب إلى مدرستي عدة أيام مع إنني لست مريضة !

وأصبحت ذات يوم .. كان صباحاً حاراً .. لشمسه مغالب ومنقار .. كاندك !

يوماً .. أمرتني أمي بالبقاء في سريري، وعدم التحرك منه وأغلقت الباب عليّ . انكشيت على نفسي في سريري وأنا أسمع أصواتهم تتعارك في الخارج كأصوات بيت الدجاج ذاك ! تبينت من بين أصواتهم صوت أبي الذي أحبه .. هرولت إليه بكل سعادة وأنا أناديه .. لكن الباب الأسود المغلق وقف بيني وبينه بكيت وأنا أقرعه بكفي .. وأناديه .. وما من مجيب !

مضى وقت قبل أن تأتي أمي إلي .. ولم أر وجهها الذي أعرفه ! كانت امرأة خائفة هائجة .. أقفلت الباب وراءها بسرعة وهجمت عليّ .. وضعتني في حضنها وربطتني بحبل حول خصرها ثم تقرصت على الأرض بإصرار .. وأحاطتني ذراعيها برعب لعرقها الذي تصبب بغزارة أغرقني برائحته ورطوبته .

لم تفلح الطرقات المتوالية على الباب في زحزحة أمي من مكانها، ولم يفلح كسرهم للباب في فك قيدي .. وما أقنعت توسلات أخوالي وخالاتي، المخنوقة بالعبرات، أمي بشيء !

كان عناد أمي أقوى من صوت أبي المجلجل في الخارج، وأقوى من الشرطي الذي جاء به لانتزاعي من حضنها تنفيذاً لأمر المحكمة .

وعندما عجز الكلام .. بدأت لغة الحركة .. امتدت الأيدي بأصابعها الحازمة تفك تلاحمنا، أنا وأمي، وشكلت الأجساد المحيطة بنا خيمة مظلمة منعت عنا الهواء .

تعثر صراخي الممزوج بصراخ أمي ودموعها، حتى ضاع في صخب ضجيجهم.. ولا

هواء !

فجأة .. سكّت أنفاس أمي اللاهثة بحرقّة في أذني .. وارتخت ذراعها اللتان كانتا
تعصراني.. أدركتُ حينها أن قوتهم غلبتها .

تلففتني أذرعهم .. ورمّتي بين ذراعي والدي ! احتضنته بكل خوفي وحزني ولهفتي
..وعندما استدار خارجاً بي من البوابة الكبيرة، صرخْتُ والتفتُ إلى الوراء:

أمي.

نقرتني الشمس بمنقارها الساخن .. وصوت ديكٍ شرسٍ أمرني بالسكوت، وأنا
أرتجف فوق ساقين طويلتين تبتعدان بي !



مزيان

بقلم : عبد الوهاب الحمادي *

يتبحر في مشيته، خارجاً من ساحة الضاء، متغلغلاً في الحوار في الممتدة منها كالشرايين، يقلب ببصره بين المعروضات، الأقمشة البهية والضوائس السحرية والتذكارات التي يمتاز بها بلد عريق كالغرب الباعة لكل صنف، رجال بهلابس رثة يدعون السحر ومعرفة الغيب ! يصرخ به احدهم : (تعال لأخبرك متى تتزوج، وشكل زوجة المستقبل !) ييسم لهذا الجاهل ويهضي في طريقه، يتشقق رائحة التاريخ، فمراكش لا تزال تلتف بعباة من السحر والفتنة . الجوربيعي بامتياز، رغم انتصاف الصيف، الأبتسامه على شفته لا تمحوها إلا أفكار تتتابه بضرب نهاية الرحلة . في كل مرة عندما تقترب النهاية يحس بالضيوط، ما يلبث بعدها أربعة أشهر، يقضيها في بطن الهم !، يكاد يحترق خلالها شوقاً، إلا ويعود مليئاً بالابتهاج . دائما خلال الرحلة الطويلة، من بلده للمغرب، تتتابه أفكار غريبة، يكاد يدخل على قائد الطائرة، ليصرخ به آمراً بإياه بسلوك اقصر الطريق ! أو أن يقود الطائرة بالسرعة القصوى ! كم يود أن تهبط الطائرة في مراكش، لكن تبا لشركات الطيران، التي تآبى إلا الهبوط في الدار البيضاء، ومن ثم .. مراكش !.

كل هذا الشوق لعيون فاطمة الزهراء، هذه الفتاة الهارعة الجمال، القادمة من حكايا الأندلس، سليلة المعتمد بن عباد... ألم تصعبه يوماً إلى (أغمات) تلك القرية الصغيرة بالغرب من مراكش، حيث قهر المعتمد وزوجته ومحبوبته الأثيرة، اعتماد الرميكية، يومها طوال الطريق، حكيت له بصوتها العذب، قصة المعتمد وحبه الأسطوري لاعتماد، ويوم الطين، فتأثر كثيراً، وشرق بالدمع حتى كاد يشرق به . وعند وصولهما وقفا أمام القبر الذي ارتفع فوقه حجر رخامي نفشت عليه قصيدة رثى المعتمد فيها نفسه، أنشدها له فأسرته كما دتما، لا يزال البيت الأول منقوشاً في ذاكرته:

قبر الغريب سقائك الراح الغاد حقاً ظفرت بأشلاء بن عباد ..

يومها في طريق العودة أمسك بأناملها الرقيقة، وأخبرها أنه حقاً ظفر بأحفاد ابن عباد، فأسمته المعتمد وأسمائها باعتماد، ضحكا "ضحك طفلين معا"، ما الحياة دونها؟، ما أجمل الحرية، يردد مطلع أغنية لمطربة لبنانية انقرضت منذ زمن تقول فيها :

أنا بتنفس حرية ما تقطع عني الهوا !

يتوقف أمام بائع يعرض حلي جميلة جداً وأسعارها زهيدة، يعرف جيداً أن هذه الحلي تروق لفاطمة، التي لطلما ردت هداياه الذهبية... إلا إسوارة نقش عليها اسميهما، لا تزال تلبسها، في ليا ليهما المقمرة دائماً، حقاً ملكت شغاف قلبه، يطرب لهذه الخواطر، يدفع النقود ويأخذ القلادة ويمضي في طريقه، متبختراً، فهو يحس هنا أنه ملك العالم، أسراب الغواني فرادى، ومشي وثلاث ورباع، يجوبون الأسواق، يرمقونه بنظرات تدعوه، وتنتظر منه إشارة، بعضها، رغبة في مغامرة، وقليل منها إعجاب، وكثير منها لها أبعاد مهنية اقتصادية... لا أكثر!، يصدهن جميعاً فلا مكان في قلبه لغيرها، في إحدى الليالي الملاح، ياح لها بحلمه بأن يعيش معها مدى الحياة، على جزيرة ما، في أحد المحيطات، بعيداً عن المنغصات، يبني بيتاً من دور واحد، ولا يشتري تلفازاً ولا هاتفاً ولا أي شيء يربطه بهذا العالم، يقتنيان الكتب، يتناشدان الشعر، ويلونان الحياة بألوان البهجة. كانت تستمع إلى أحلامه الطفولية بشغف، إلى أن ينتهي، بحضرتها يشعر بقدرته الخطابية وينطلق لسانه، تشجعه بحلو الابتسام وتشاركه بعض آرائه وتختلف معه في كثير، حتى الموت كان حاضراً في نقاشاتهما، يوماً أنشدته :

"كل ابن أنثى وان طالت سلامته يوما على آله حدياء محمول"

فقال لها ليس كل البشر معنيين بهذا البيت، فاستغربت!، فأكمل موضعاً، البيت يقول كل ابن أنثى، أنثى!، ولا أنثى في هذا العالم إلاك، يومها شعر أنه يقف تحت شلال في احد الأدغال، ينهمر عليه بالحب متدفقا. كان يفرح لأي اختلاف في وجهات النظر لأن النهاية تكون عادة جحيماً... من الحميمية!

أمام محل يبيع المرايا، بجميع أشكالها و ألوانها، وقف أمام مرآة طويلة، يتأمل نفسه، قامته الطويلة كما تقول له: (مثل الرمح) فينتشي، نظر لشعره الجميل الذي تمرر أصابعها خلاله فيكتسب من عطر راحتيها، وبعض الشعرات البيضاء، التي تمنعه من أن يصغها، فهي تزيد بهاء ونضجا - كما تقول فاطمة - و إلى وجنتيه اللتين اكتسبتا اللون القرمزي، و لا يعرف السبب، أهو الأكل الصحي؟ أم دفع اللقاء!

يتلمس خصره، يفرح عندما يتذكر أنها تقول له أن له قواما يجب أن يحافظ عليه،

وتلزمه بأن يتعهد أمامها بممارسة رياضة الجري كل صباح، أحيانا تهوّل معه، وأحيانا أخرى يفتقدها، عندما تذهب إلى كليتها، فهي في النهاية طالبة مجدة في كلية العلوم الإدارية، ولطالما شرحت له بأسلوبها السلس، الأحداث الاقتصادية التي يمر بها العالم، من حين إلى آخر . تفر دمة وحيدة، مسحها بكفه بسرعة، فبعد غد الرحيل، وما باق سوى القليل

ينزل من الطائرة، يقف في السوق الحرة ليشتري هدايا، لمستقبله، تخبره البائعة بأنها لا تستطيع بيعه أي شيء، فالبيع مسموح به هنا للمغادرين فقط . يحاول إغرائها بتجاهل اللوائح، ملوحا لها بالمال . يبرز أحد المغادرين له بطاقة الصعود للطائرة، ويطلب منه أن يستخدمها في مشترياته، يوافق بعد إلحاح من المسافرين، ويشكره كثيرا، متمنيا له سلامة الوصول، فلقد خلصه من مأزق، سيسود لياليه السود . يجر حقيبته بيده اليمنى، وهو يحمل باليسرى كيس مشترياته من عطور حديثة وحقيبة يد نسائية باهظة الثمن، ولعب لابنه البكر، يقف بالطابور أمام شباك الجوازات، يصل دوره، يختم الضابط على ورقة من أوراق جواز سفره، ثم يتفحص جهة المغادرة، فيبتسم، فيجزيه على ابتسامه بالبتسام، ويهضي في طريقه، يجتاز الجمارك بسهولة، يفتح باب التوصلين، فتهب عليه رياح باردة، جدا، يتلقاه وجه زوجته وابنه ذي الأعوام الثلاثة بترحاب، تسأله عن إيطاليا . وكيف أمضى دورته فيها، مبتعثا من عمله، يجيبها باقتضاب شديد، دامت فرحتها بالهدايا كما تدوم فقاعات الصابون، ولامته على عدم تكراره بتوصياتها بإحضار أحدث الحفائب الإيطالية، والإكسسوارات التي كتبت له في ورقه عنوان المحل الذي يبيعها، وعابت عليه أنه لم يحضر لها الأحذية التي طلبتها منه، وأخبرته وهي تمد شفنها السفلية كمصفاة فخر بحوض أوليمبي للسباحة . بأنه ليس كزوج أختها الذي يلبي جميع ما تطلبه - أختها - وأكثر . يستمع، لا يفهم ما هو (الأكثر) ! لكنه اكتسب بفعل السنين مناعة، تماما كذلك التي يكتسبها من يشرب من سم الأفاعي يوما بعد يوم . جسمه هنا، وقلبه هناك، يومض هاتفه برسالة نصية، يرد عليها، حبس ابتسامه كادت تفر من شفثيه . بعد أن انتهى مونولوج الشكوى والأنين، بقطع أغلظ الأيمان بأن يصطحبها غدا صباحا، إلى أحد الأسواق الأنيقة في العاصمة، وبتتاع كل ما بدا لها، بدأت بالابتسام، لثوان معدودة، ثم رجعت زخات الرشاش سريع الطلقات بالانهمار بالشكوى والأنين من أمه، والخادمة، وأخواته، وأبناء أخواته، وبنات خالاته، اللاتي رأينها في أحد الأسواق، فسلمن عليها بتكلف، وكيف أنها ذهبت لحفل استقبال مولود جديد، فأبهرتها فخامته، فتمنت لو تحبل، لتقيم حفلا أشد فخامة منه !، و تحدثت عن صديقاتها في العمل، كيف أن أزواجهن حجزوا باكرا لقضاء العطلة الصيفية، في ربوع لندن وباريس وألمانيا، ومدينه لا تذكر اسمها الآن لكنها تبتدئ بزلم...بي، نعم مدينة زلمبي . أعاد إغلاق صنبور "الحنة"، بأن وعدها بأنه سيصطحبها بعد التسوق لأقرب مكتب تنظيم رحلات، ويحجز لها ما بدا لها، إلى زلمبي، أو حتى زامبيا ما الفرق . جال في باله أن يخبرها بقصة المعتمد،

لكنه تذكر- لحسن الحظ - أنه اسم لحل شهير للمجوهرات !، فتغاضى عن قصته، فقد هدر من الوعود المكلفة بما فيه الكفاية . ينهض ليغتسل، ينظر في المرأة إلى رأسه الذي أضحى الصلع يتمدد فيه بقوة، كما التصجر ! . قامته القصيرة لا حل لها، فجراحات التجميل عاجزة عن الحل ! أمسك براحتي يده، زوائد كرشه الذي يكاد يسقط على الأرض، ثم تحسس التجاعيد تحت عينيه، ووجنتيه بلون الرمل، ونظر إلى الشعيرات البيضاء التي بدأت تغزو جانبي رأسه، ارتدى ملابسه، وقذف بنفسه بجانبها .

بقي ثلاثة أشهر، ويعود إليه قوامه الجميل !، وينمو شعره و يتحول بياضة إلى بهاء ووقار !، ويعود إلى وجنتيه اللون القرمزي ! .

بقي ثلاثة أشهر، ويعود..... لها .



تفاحة الدير

بقلم: د. عادل العبد المغني *

اعتصرني الحنين إلى درجة الهكاء، تسمرت في مكاني للحظات، أجوب بميني
للمرورقتين جدران الدير القديم.

مازلت واقفاً بزيي الكويتي أمام الدير أغالب دمة حاولت منعها قبل أن
تصل راهبة جاءت مسرعة تستغرب من وقوفي الذي طال كثيراً:

- عفواً، هل أستطيع مساعدتك بشيء؟

قالت الراهبة تسبقها علامات الحيرة والاستغراب..

- نعم أريد أن أرى المشهد..

- المشهد؟ أي مشهد؟

- أريد رؤية جورج والتفاحة تسقط على رأسه.. ولتامير (1) تمعد محاكمة لي كونه
تهمني بأنني أنا الذي ضربته.. صدقيني لم أضربه بالتفاحة، هي سقطت فوق رأسه
فظن..

قاطعتني بعد أن بدت عليها علامات الخوف:

- عفواً يا أخي هذا دير للراهبات، ويبدو أنك غير متزن، فهل أنت في حالة سكر؟

- السندليانة شاخت، حتى الحجارة تهلو أكبر من سنّها.. هل تعرفين بأن الأماكن
أيضاً تشيخ.. إنها مثلنا نحن البشر، تكبر وتحتاج إلى من يرعاها..

ظننت الراهبة بأنني أهذي، فحاولت أن تسأيني بلطف كي لا تتطور حالتي، فهبت
بإغلاق الباب في وجهي وهي تقول:

* قاص وباحث وروائي من الكويت.

(1) لقب رفيع يطلق على الراهبة.

- أتمنى لك أوقاتاً سعيدة، وإن شاء الله تلتقي بجورج وأنا متأكدة بأنك لست أنت الذي ضربته بالتفاحة.

أحسستُ أن الموقف تطور أكثر مما توقعت، ولمحتها تسحب هاتفها النقال من جيبها استعداداً للاتصال برقم ما، ربما الشرطة، فبادرتها:

- هل تظنين أنني أهذي؟ أنا أتكلم بجد... حسناً (قلت لها وأنا أمسك بالباب قبل أن تغلقه): كنت قبل خمسة وأربعين سنة طالباً في هذا الدير... كنا في الصيف نأتي وعائلتي إلى لبنان، فيدخلني والدي إلى هذا الدير... أرجوك هل تسمحين لي بالدخول لأستعيد ذكرياتي الأولى في هذا المكان؟...

بدت وكأن ملامح الطمأنينة قد بدأت تتساب رويداً رويداً على وجهها، فقالت بتردد:

- ...تفضل..

أجلستني في قاعة أذكرها تماماً.. وكذلك الدرج الذي أجلس عليه مع إلياس ووطوني وجورج، وحتى البسكويت الذي ضيقتني إياه كان نفس الماركة.. لم تتغير الأشياء، لكنهم البشر، يغادرون الأمكنة، يتركونها ويمضون في اتجاهات الزمان... تلمست الحجارة.. أحسست بإنسانية الجماد... في لحظات الحنين ترق الجمادات، يصبح لها نبض، وقد تشعروا أنها تتنفس مثلنا هواء الذكريات..

- هل أنت مسلم؟ (باغتتني الراهبة بالسؤال).

- نعم هل هذا يفاجئك؟

- لا، لأن الزمن الذي نتحدث عنه لم يكن فيه تفرقة ولا نزاعات عداوية مثلما يحصل اليوم،

- السياسات هي المسؤولة عن هذه النزاعات والشعوب تدفع الثمن.

- الآن فقط تأكدت بأنك لم تكن تهذي عند الباب، وبأنك بكامل قواك العقلية... (قالتها الراهبة وهي تضحك ضحكة خفيفة).

هناك فوق هذه الدرجات على هذا السلم كنا نتبادل الطوابع أنا وأصدقائي.. (قاطعتني):

- "صحيح ما قصة التفاحة وجورج والمحكمة" ..
آه تذكرت ... في موسم قطاف التفاح من حديقة الدير كنا - نحن الطلبة- نساعد
الإدارة بهذه المهمة التي نجدها ممتعة رغم مشقتها ...
وماذا حصل؟

- سقطت تفاحة فوق رأس جورج، فظن أنني أنا الذي ضربته، فخذفني بتفاحة
مفاجئة، فغضبت ورددت له الصاع صاعين بتفاحة مماثلة... ثم ذهب فشكاني وأقنع
الراهبات بأنني ضربته فوبخنني...

- وأمضيت يومي مغموماً حزيناً، لكن والدي - رحمه الله - أصر أن أواجه الموقف
بشجاعة، وأن أذهب في الغد لأنفي التهمة عن نفسي..
وهل فعلت؟

- نعم وطلبت إعادة التحقيق.. ولكنهم لم يصدقوني لأنهم شاهدوني وأنا أرد الضربة
له، ولم يشاهدوه وهو يبادرني بالضرب، وعندما عدت لأشرح لهم صرخوا في وجهي
وطردوني: "اطلع برا يا قليل الأدب يا كذاب"..
فتذكرت كلام أبي عن الشجاعة والمواجهة، فلم أخرج، وأقسمت بأنني لم أبادره
بالضرب.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- وكيف انتهى الأمر؟

أخذت أشرح لهم بأن التفاحة هي التي سقطت على رأس جورج ولم أضربه بها .
وخلال هذه المواجهة تدخلت راهبة كانت تدعى ميري فنادت على جورج "أشر لنا
بالضبط إلى المكان الذي أصابتك فيه التفاحة".
فوضع جورج سبابته على قمة رأسه..

أحس الجميع بالإحراج، ولم يمنعه صغر سني- قياساً إليهم - من أن يعتذروا
إليّ..

كان المساء قد بدأ يهبط برهبة فوق الدير (الذي بدا مقفراً).. وسارت الراهبة خلفي
وهي تحدثني عن حوار الحضارات، وكيف دب الصراع بين ثقافات اليوم، واستغربت
من اقحام الأديان في هذا الصراع.. ثم همست بذكاء:

- تعرف أن الصراع الحاصل اليوم بين الشعوب أشبه بتفاحتك أنت وجورج..
- ها .. كيف؟!
- ثمة يد مختبئة وراء الغموض تقذف أحد الصديقين بتفاحة ليتقاتلا!...
- هو كذلك (قلتها وأنا أقطف ما ظل عالقاً من ذكريات في أشجار تفاح الدير..

* * *



من تاريخ البيان شعر

مهملة الحروف

للشاعر: عبدالله عبدالعزيز الدويش *

حلل ما حبلل واكمل ما هو حلال لا رعى الله كل محروم أو حلود
حرم المحروم ذو طائل التسؤال ما عاك اللهوم والله انشود
مائلك الأمل لك ما منك همال حفظ الملاك حمال انشود
أحمد الله وأسأله طالع هلال حاصد المحمود ما حله حسود
كهم سلوم الواصل أحواله محال حوته حذر العهد حول النوعود
راحسوا أحكام أوردوا تلاكسائل كلهم حلدوا وهم وسط اللحدود
حائهم ما حال اطلال الهلال المنور حوتهها مسائله ورود
ذو سمع دهم انحصا مائه وصائل صائر سماع التصيدا حول التحلود
حزروا أحكامهم آتوا أوائل حلدوا أو حزموا حمروسود
هملدوا همائلهم سمر البطلال وارحلدوا وارسوسهم عد امعلود
الآنسة احكمهم ومائله كل مسائل ذو أوى تظرد سواه امهلود
دع حمام صراح تسوح تلو حال رده تدر رداد انشود
محملك ذو صدقته تلك وحال ما عدى نوار داره حفظ عود
عود عود الحال لا عود الللال عود الله كل عبال مسلود
الهوى ذو حملك حمل العبال حلدرك حلدان ما هو تلصعود
مسد وصل انشود وارد كل لال حملوك انصد ما امرك تلود
لام لام الله ما كندر أو طائل نوالا عوده مسرده تلصعود

* شاعر من الكويت (١٩١٩-١٩٩٤)

ما أرى كود الرحم لا هو ملال
 الملا ما هم على حالك أحوال
 الكرم لهل الكرم دل أو دلال
 السلام امودعه روس اطوال
 ماسك حد الوصل وارسل ارسال
 والعمر لو طال لك وادعائك عال
 ما حمائك أو ساعدك كود الحكال
 الدهر كسر أو سواها اسحال
 سوره سور الحما وما حظ مال
 ما على المكسور لو أمره امهال
 أهلك الملحد أو طوع كل وال
 الوري لو هم سعوا ما هم امال
 طالما طار الكرى والهم حال
 كلما عاد الوصل واكمل كمال
 ما على الله كاد لو اعلا معال
 واحد ما له على حكمه موال
 ما إلى الله الصمد موحد اوسال
 دام حكمه للملا والكل هال
 الدعاء والمدعا عد الرمال
 الله ارحم لا سهود أولا مهود
 أمرهم لله علام السدود
 والردى لهل الردى ما هو امحمود
 حامل الدعوى عساها للركود
 الولع ما حدده كل امحدود
 هو مرده للودر دود للود
 لو على احكمك على كل الحدود
 ما أرى الموحد على حمل الأسود
 المرور امرورها صد أو رعود
 الإله أعلم أو علمك الورد
 مالك الله سائم إلا وكود
 صر أعمالك ولو ساد المسود
 ما اروم احمل على الساعد واعود
 الدهر حوط سدوده والعمود
 ها الملا كلها الله الوحد
 طوع المالك وسهل لللود
 أسأله طول المدا واهو المدود
 ما عد الطاعة إلى مولاك عود
 وعد ما طاح الوسم حول السدود

- العدد الخامس، أغسطس، ١٩٦٦م.

كسرتُ عنق الزجاجة

شعر: عبد الرزاق سعود المانع *

أقول، وقد ضقتُ بآلتكم
طوقتُ بالصمت
حدّ انزياً
ئن اهادنُ
وأحمي
سوى الحب
واللهفة البكر تملئ عليّ الروح
سرّ انعتاقي
تقد ضقتُ من ذلك الطوق
سموة (صبراً)
ومن ذلك الوجه
سوق النخاسة
يعطائيني أن أقرّ الرضا
في قيودي
وأشدو
إذا يخنق الدليل شمسي
وإن ثوّت الريح عطر الأفاحي
وإذ أطبق الضبح أفعى يضح

* شاعر من العراق مقيم في السعودية

سيعلو غنائي فحيح الافاعي

ويمرع شعري

مروجاً

يعانقُ، كالصبح، عشقي

سأعشقُ مهما تمرّ العصورُ

وأسقي العطاش

ذوي المهج الصاديات

حياة

وحباً

وأشربُ عندهم

لثماله

رحيق المحبه

سأنفضُ عني غبار انكساري

وأعلنها

صرخة

في وجوه

تروّجُ في الناس

صمت المحبِّ

وكتّم الحنين

لحد الضجيعه

فإني

سئمت الليالي العجاف

وصمت القبور

وأجار

هل من مبارز؟!

مناوئ!
فسيفي الطويل
حديد
وعزمي كعشقي
(صارمان كلاهما)×
سألت المحبين عن دريهم
فقالوا
طويل
ولكن حذار
فكتمانہ
كالرہان
على موقف الحب
والكبرياء

(كلانا غني عن أخيه حياته...)

إذا صبح عزم لديه
بأن يلجم الأغنيات

ويلقي-
إذا هاج حرفي -
على الروح
صمت القبول
كلانا
يجول
ولكن خير الرجال
إذا أصهل الريح
في ساحة العشق
والكبرياء

يللمُ جرحاً
ينزّ دماً
عزيزاً
تحرر من نير زيف الكلام
وأطلق في الأفق،
كيما يجول،
جناحاً عقاب
ورعداً
وبرقاً
- ويوم العتاب -
وعشقا .

وردد وادي القرى صوته
(كلانا غني ..) طويل المراس
على أنني إن دعى الحب:
صونُ. أمين..
ولكنني

أيها القوم: لن أستكين

(*) لحسان بن ثابت:
لساني وسيفي صارمان كلاهما
(*) للشاعر العربي جرّان العود:
كلانا غني عن أخيه حياته
وبيلغ ما لا يبلغ السيف منودي
ونحن إذا متنا أشد تغانينا

إلى متى؟

شعر: مريم توفيق *

حَسْبُكَ يَسْرِقُ طَهْرَكَ الْأَوْغَادُ
يَا مَسْتَرْزِلَ الْأَمْسِينَ وَمَجْمَعاً
فِيكَ انْجَلَى نَوُورُ الْمَسِيحِ مُعَلِّماً
وَأَتَيْتَ قِيَامَتَهُ بِأَرْضِكَ نَسُورِي
وَأَتَيْتَ أَسْرِي بِأَلْسِنَتِي مُحَمَّدٍ
يَا أَمْسَةَ الْعَرَبِ الْكَرَامِ إِلَى مَتَى
قَدْ دُنَسَ التَّعَرُّبُ الْطَهْرَ وَرِغْصَانُهُ
كَيْفَ كُنْتُمْ رَسَلُوا إِلَهُكُمْ وَعَبَادُوا
عَبَادُوا يَسُوعاً ثُمَّ عَبَادُوا "أَحْمَدا"
سَرَقُوا الْبِلَادَ وَشَرَرُوا مِنْ أَهْلِهَا
وَتَحَالَفَ الظُّلُمُتَانِ وَالْمُشْطِطَانِ فِي
إِنْ تَتَرَكُوا الْعَمَلُونَ يَسْلُبُ قَدْسَنَا
أَوْ تَبْسُتَسْ تَلْعَبُ الْبَنِينَ تَبْهَوُوا
عَسْرَتُمْ وَإِيهِمْ أَنْ كَيْفَ يَسْتَرْجِعُوا
يَا أَيُّهَا الْعَرَبُ الْكَرَامُ تَوَحَّلُوا
صَوْنُوا كَرَامَتَكُمْ أَعْمَلُوا قِسْوةً
وَاسْتَنْصَحُوا طَائِفَاتَكُمْ وَتَعَلَّمُوا
فِي إِرَادَةِ الْمُشْعَبِ الْأَجْزِي حَقِيقَةً

وَتَشْتَوِزُ حُجُولَ رِيْعِكَ الْأَحْقَادُ
تَلْمَسُ رُسُلِينَ عَلَى جِمْسَاكِ تَهَادُوا
تَلْحَبُ يَجْلُو الظُّلُمَ وَهَوُ سَوَادُ
بِأَلْسِنَتِ جِرَاتِ عَلَى رَيْسَاكِ تَعَادُ
تِيظُلُ فَضْلِكَ مِنْ النُّورِ يَسْرُدُ
يَسْتَحْمِلُ الْبُذْلُ الْمُهِينَ فُسُؤَادُ
تَارِيخُهَا التَّكْدِيمِ وَالْإِفْسَادُ
كَيْفَ أَرَهَقْتُمَا مَسُوعِي بِكُلِّ بِلْدِيَّةٍ
نُضَضُوا الْعَهْدُوكَ وَكُلُّ ضَلَالٍ لِنُضَادُوا
كَيْفَ قَسَدُوا كَيْفَ عَذَّبُوا وَتَمَادُوا
تَمَزَّقْتُمَا كَيْفَ مَا ذُنُوكَ وَسَعَادُوا
مَاذَا سَتَتَرَوِي عَنْكُمْ الْأَحْقَادُ
عَرْشَ الْحَضَارَةِ فِي الزَّمَانِ وَقَادُوا
مَجْدُكَ تَلْعَبُ وَجْهَ وَنُضَا يَسْرُدُ
فَالْأَنْدَلُوبِ عَسَا تَنْفَرِقُ صَبِيحاً
بِأَلْحَقِ يَعْزِلُ دُورُهَا الْبُوقَادُ
فِي عَسْرَةِ كَيْفَ الْفُتُوحِ تَقَادُ
تُحْيِي مَسَاكِنَ الْحُدُومِ وَهَوُ رَمَادُ

* شاعرة من مصر مقيمة في الكويت

شعر

قصائد بلون البحر

شعر: عزت الطيبري *

1

طفلاً بنى

بيتاً على الرمل الحميم،

أحاطه باماء،

أسكنه الصبايا الضارعات

لمس أسقفه اتى....

وخرقتها

وهرب حين

تهلوت الأركان

وانهارت

فلمدم رمله وأشائه

ويكى

وقال غداً سأبني،

قصرى المسحور

دون جناته الضراء،

دون البحر

دون،

جنوده

وحلوده !!

* شاعر من مصر

2

في الثانوية
كنت أخبئ
تحت كتاب الكيمياء
كتاباً آخر
يحكى عن عشق
يترقق
كالداء
ولم تفلح
كل مفاتيح البيت
وكل رموز درست
في فك طلاسمه

3

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جرب أن يتزوج
فتزوج في الوهم
وصار سعيداً
ينجب أطفالاً في الوهم
يسمئهم
وينادي في الظهر عليهم
خوفاً من شمس الشارع
وهدير السيارات

4

نزلات البرد تهاجمه
إن فكر بشتاء
لاتأتي فيه
بكامل دفء قطيفتها

5

بكثيرٍ من رحمتها
وقليلٍ من زجرٍ طيبٍ
هددتُ الطفلَ الساكنَ فيه
على صدرِ
أطرى من أهدابِ الإسفنجِ
وقطنِ الحلمِ
ودمعةِ سيِّدةٍ
ثيبٍ

6

فى المشفى
قالتُ
إني المعتلةُ
بالياء
وقلتُ أنا الممنوعُ
من الإعرابِ
عن الوجدِ الطافحِ
والمرفوعِ
من (الخدمه)

7

الواحةُ تبكي في الليلِ
سنايكُ أحصنةٍ
مرَّتْ
تركتُ
أنداءَ صهيلِ
ومضى تلوى فى الضجرِ

على أشياء مَجْهَلَة
لم تخبر
سهلاً عنها

8

ومن لم يؤرُقْهُ
نوح الحمامة
هل سوف يبكي
إذا داس ثور
على رأس قط

9



هَبَطْتُ لِلْبَحْرِ

ملونة

بالعطر الأزرق

قال

البحر ترى

من منا الماء

ومن منّا السابج

والمسبوح به فيه؟

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مدار الطفولة

شعر : محمد رحيد علي *

داخل في مدى الحلم
افتتح بوابةً للفصول ...
ساهم كالفراغ الجريح
أصدق بوح الخريف
تهب نسائمه كاستنا
وتلون ضوء الحقول ...
وأصدق أطياف روحك
تأتي

وترسم في أضلعي زليفاً ،
وتفتح زهر الهمام الخجول ...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أرقب الآن
وجه أبي
ساطعاً كأنه زار ...
وأرى جنتي في تسليحها
وهي تمضي إلى مقعد
تحت فيء الجدار ...
يا أبي !
إن رحي تتوق
إلى نخلة

* شاعر من سوريا

تضربُ الرِّيحُ أغصانُها
وتمدُّ جناحينِ من غُبْطَةٍ
وحنينِ
تُحيي الدَّيَّارُ ...
* * *

ها أنا ساهمُ،
وأحدقُ في النّارِ
حتى أخضرارِ الظُّلَامِ ...
وأرى في الرَّمَادِ
سحائبَ أحلامنا
مثلَ خيلِ تصوّلٍ
وتحملُ جرحَ الغمامِ ...
وأرى زهرةَ النَّايِ

تَعزِّفُ أشواقنا في الغروبِ
وتفتَحُ في الرُّوحِ
نافذةً من عبيرِ الكلامِ ! ...

واقفٌ في ربيعِ المساءاتِ
تنفتحُ الرِّيحُ نصفينِ
كي أبصرَ الأرضَ
أسيانَةَ في الخريفِ
وأسحبُ خيطَ السَّنا
من جنونِ الرُّكامِ ...
واقفٌ كي أرى قمرًا
في رحابِ السَّماءِ
وشمساً على وجهِ أُمِّي
وبرقاً يضيءُ النَّدَى والرَّهَامَ ...

واقفُ لأرى
ما يرى الحالمونُ :
سماءَ تموجُ بأطيّارها
وسهولاً من العشبِ
تكرجُ فيها طيورُ اليمامِ ...
وأرى قبةً للنيازكِ
والغيمُ يرفعني في الفضاءِ
كأنَّ مصابيحَ رُوحِ
تساقطُ رطباً
على ومضاتِ الرّخامِ ! ...
* * *

أروحُ إلى شجرِ الضّوءِ
قلبي جوادُ

يدقُّ غيومُ الأرقِ ...
وأغسلُ بالنورِ وجهي
لألقاكِ نبعا يسائلُ عن زهرةٍ

من عبق ...
فللحلمِ طيفٌ من البرقِ
يعلو
ويحملُ وُردَ الغسقِ ...
ويا غيمةَ

من بلادِ الطفولةِ
هاتي أزهيرَ رُوحِ
تغرّدُ فوقَ النّدى والنخيلِ
وتنشرُ بوحَ الحبِّ ...

لهسة وفاء

أ.د. سليمان الشطي..

قلم يرتحل بين النقد والقصة والرواية

استذكراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا ننشر نبذة عنهم تقديرًا لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن أ.د. سليمان الشطي خامس أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

قلم لا يهدأ حيره.. هذا هو الدكتور سليمان الشطي الأكاديمي الذي يرتحل مع قلمه مبحراً في شتى فنون الإبداع، فيراه المتلقي تارة في أروقة النقد، وأخرى موعلاً في السرد القصصي باحثاً عن حالة إنسانية يرصدها بوعي عميق، ويمكن للقارئ أيضاً أن يجده في عالم الرواية الواسع، مستقرباً خبايا الذات البشرية، ليحول قلمه إلى ميناء ترسو فوقه سفن المعرفة على اختلاف صوايرها وأشرعتها.

لدى د. سليمان الشطي رؤية ورسالة يؤديها منذ الستينات حين عمل في هيئة تحرير "البيان" قبل أن يتسلم رئاسة تحريرها. <http://Archiv> لذلك فإن التنويه اليوم بدوره في تأسيس "البيان" هو بمثابة استذكاري يسير لجهد كبير، بذلك د. الشطي مع أقرانه من الرعيل الذي رسخ دعائم هذه المجلة حتى أبتعت.

وفي ما يلي سطور من مشوار أ.د. سليمان الشطي:

- من مواليد الكويت ١٩٤٣م.
- حاصل على الدكتوراه في الأدب العربي.
- عمل مدرساً فاستاداً مساعداً فاستاداً للأدب والنقد في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- انضم لرابطة الأدباء سنة تأسيسها.
- تم انتخابه عضواً في مجلس الرابطة لسنوات، وتولى أمانتها (١٩٨٤ - ١٩٨٦م).
- أشرف على إصدار مجلة البيان وتولى سكرتارياتها.
- تولى رئاسة تحريرها من عام ١٩٧٩ حتى عام ١٩٩١م.
- رئيس لجنة التأليف والتعريب والنشر (جامعة الكويت) (١٩٩٤ - ١٩٩٨م).

- شارك في عضوية عدد من المجالس واللجان منها :
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (١٩٧٥ - ٢٠٠٠م)
- عضو مراسل مجمع اللغة العربية في دمشق .
- عضو هيئة تحرير عالم المعرفة (١٩٧٩ - ٢٠٠٣م)
- عميد للمعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٩٤ / ١٩٩٥م
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية (١٩٧٩ - ٢٠٠٠م)
- عضو في هيئة تحرير إبداعات عالمية .
- عضو في اللجنة الاستشارية ومكتب تحرير معجم البابطين للشعراء المعاصرين .

الكتب :

- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ - المطبعة العصرية - الكويت - ١٩٧٦م
- رسالة الى من يهتمه أمر هذه الأمة - مركز البحوث والدراسات الكويتية ١٩٩١م
- مدخل : القصة القصيرة في الكويت - مكتبة دار العروبة ١٩٩٣م
- طريق الحرافيش : رؤية في التفسير الحضاري - دار المدى - دمشق ١٩٩٦م
- ثلاث قراءات تراثية - دار المدى - دمشق ١٩٩٩م
- البصير والتنوير بالاشتراك مع د. محمد حسن عبدالله (دراسة: عبدالرزاق البصير
- كلمة مضيئة في ثقافتنا الأدبية) ٢٠٠٠م
- الشعر في الكويت - الناشر دار العروبة ٢٠٠٧م
- المسرح في الكويت - الناشر : الهيئة العامة للمسرح - الشارقة ٢٠٠٩م

كتب إبداعية

- الصوت الخافت (مجموعة قصصية) - مكتبة دار الأمل ١٩٧٠م
- رجال من الرف العالي (مجموعة قصصية) مكتبة دار العروبة - الكويت ١٩٨٣ ط١
- مختارات فصول - القاهرة ١٩٨٩ ط٢
- أنا...الأخر (مجموعة قصصية) - دار النهج الجديد - القاهرة: ١٩٩٤م
- صوت يتمدد - المؤسسة العربية للطباعة والنشر ٢٠٠٩م
- عدد من البحوث والدراسات نشرت في المجلات المتخصصة وعدد من المقالات التي نشرت في الصحف.



الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير (1)

إعداد : ليلى السبعان *

طلال الرميضي **

* اجتمعت في باكثير خصال لم تجتمع في غيره، فثراء النتاج الأدبي والفهم والأفكار الرضيعة والأخلاق السامية جعلته صاحب الريادة في مجالات عديدة في الفن والأدب، وهو رائد من رواد النهضة المسرحية المعاصرة، فله في المسرح السياسي ما يتعلق بالوطن العربي والإسلامي، واجتمعت به ألوان من الثقافة العربية والفرنسية والإنجليزية.

ولد الشاعر والمسرحي والروائي علي أحمد باكثير في عام ١٩١٠م وتوفي في عام ١٩٦٩م في مدينة سوروبابا بانلونيسيا، وينتمي لأسرة عريقة أصلها من حضرموت، وامتداد نسبها إلى كنبدة التي ينتمي لها الشاعر الجاهلي الكهيز امرؤ القيس الكندي وابن خلدون، وقد هاجر والده إلى انلونيسيا وأسهم في نشر الإسلام في تلك البلاد واتسموا بالقدوة الحسنة والمعاملة الطيبة إلى جانب العمل في التجارة والاندماج في المجتمع الانلونيسي في بدايات دخول الإسلام.

عُرف في شبابه كداعية إسلامية ومصلح اجتماعي ورائد للتجديد، ونهغ في التعليم ونهغ التغلغل عن مواكبة الحياة المعاصرة، وتلقى تعليمه على يد شيوخ أجلاء، ونهغ

1 ملخص بحث قدمه وفد من رابطة الأدباء في اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في القاهرة بمناسبة الذكرى لثوية ليلاد الكاتب والشاعر والمسرحي علي أحمد باكثير.

* أكاديمية وباحثة من الكويت.

** باحث من الكويت.

في نظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره.. ثم تولى إدارة مدرسة النهضة ودرس فيها، وذهب إلى مصر ليكمل تعليمه، والتحق بجامعة الملك فؤاد الأول (بجامعة القاهرة حالياً) وحصل على الليسانس في اللغة الإنجليزية. ومن بدايات أعمال ترجمة (روميو وجوليت) لشكسبير بالشعر المرسل ثم ألف مسرحية اخناتون ونفرتيتي) بالشعر الحر، وهو رائد في هذا النوع من النظم والكتابة. وسيكون في البحث مزيداً من إنتاجه وأعماله التي تدرج تحت الرواية التاريخية وأهمها روايته (وإسلاماه) وروايته (سيرة شجاع) ورواية (الثائر الأحمر) وهي واحدة من أروع ما كتبه، وفيها تتبأ للشيوعية بالزوال في القرن العشرين.

على باكتير والرواية التاريخية

إن الرواية التاريخية عند باكتير اتسمت بالموضوعية والواقعية وهما من عناصر التكوين الرئيسية في العرض أو السرد التاريخي- وكان منهجه وهدفه وأسلوبه المميز، ما جعل طبيعة عمل الروائي وطبيعة المؤرخ واضحة المعالم في ذهنه وهو يكتب الرواية التاريخية. وقد يكون هناك فرق بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ فالمصطلحان يتشابهان، بحيث يصعب على غير المتخصص التمييز بينهما ويمكن أن نلمس أو نوضح إن الرواية التاريخية تبدو فيها الذاتية والخيال، بينما رواية التاريخ من عمل المؤرخ الراوي للتاريخ.

وكان باكتير يستدعي المعاني والأحداث التاريخية التي كان قريباً منها ومن الحقائق التاريخية، مما جعله يربط بين الأحداث بحرفة وفنية أدبية وأسلوب فاق الوصف، خاصة (وإسلاماه) وقد وظف المادة التاريخية بكشف أحداث الماضي، وتعقب حركاته مثلما فعل أديب العصر نجيب محفوظ في رواياته باختلاف أنماطها الفكرية والنوعية، وكانت تعبر عن مراحل تاريخ مصر منذ احتلال الإنجليز، إلى ظهور ثورة سعد زغلول والعهد الملكي، وثورة ٢٣ يوليو- ومروراً بالنكسات والهزائم التي مر بها العالم العربي.

باكتير أحد رواد الأدب في القرن العشرين، شاعر ومسرحي وكاتب قصة حضرمي الأصل، مصري الجنسية، وعاش في اندونيسيا. عمل في التدريس أربعة عشر عاماً،

تميز بكثير في كتاباته المسرحية التاريخية مثل سلامة القس، وإسلاماه التي مثلت على الشاشة الفضية، دليلة النهر، الناثر الأحمر، مسيرة شجاع، وغيرها.

تنقسم الرواية التاريخية عند الكثير بالجمع بين الرؤية الإسلامية المحافظة والنزعة الإنسانية، وتتخذ مادتها الأساسية من التاريخ، إما بقصد التعليم في قالب الروائي لقبوله وعرضه بأسلوب سهل مقبول لدى الطالب وهذه هي الرواية التعليمية التاريخية، وإما أن يقصد توثيق الأحداث التاريخية الماضية لتخليدها، وتمجيدها، وأخذ العبرة من أحداثها، ويكون هذا عرضاً لأحداث التاريخ في قالب روائي بهدف تنمية الروح الوطنية والمواطنة، وقد يكون فيها تعبير عن أحاسيس دينية أو قومية كما في روايته: وإسلاماه، وكتابه عن غزو نابليون الذي تناول فيه ثلاث مسرحيات وهي (الدودة والشعبان، أحلام نابليون، مأساة زينب) ومسرحياته (سر الحاكم بأمر الله، وسر شهرزاد، ومأساة أوديب).

تناولت الدراسات الأكاديمية والأطروحات، أعماله ورواياته ومسرحياته بالدرس والتحليل بخاصة ريادته لفن المسرحية الشعرية، ومسرحياته السياسية نحو: (التورة الضائعة، ليلة النهر عودة الفردوس، من فوق سبع سموات، هاروت وماروت، مسمار جحا، الوطن الأكبر، وغيرها) مما يدل على تكوينه الثقافي وعمق حبه للتراث والحوادث التاريخية الهامة والسيرة الأدبية.

<http://Archivebeta.sakhrif.com>

وقد اجتمعت في الكثير خصال لم تجتمع في غيره، فثراء النتاج الأدبي والقيم والأفكار الرفيعة والأخلاق السامية جعلته صاحب الريادة في مجالات عديدة في الفن والأدب، وهورائد من رواد النهضة المسرحية المعاصرة، فله في المسرح السياسي ما يتعلق بالوطن العربي والإسلامي، واجتمعت به ألوان من الثقافة العربية والفرنسية والإنجليزية. وقد غفل أحمد هيكل في كتابه (الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ذكر علي أحمد باكثير مع أنه ذكر كثير من معاصريه).

لقد أجاد في فنون القول، فله المسرحية النثرية، والمسرحية الشعرية والأوبرا والرواية والقصة والمقال والشعر المرسل والعمودي حصل على جوائز عديدة في فنون القول والأدب، وكان يطلق عليه الحضر موتي الأندونيسي الحجازي المصري، العربي المسلم.

وقد شهد هزيمة ١٩٦٧ في أواخر رحلاته لقطاع غزة فكان كالحمامة الحزينة وغلبت

عليه الكآبة، وتوقع أن تضيق فلسطين إذ ظل الوضع السياسي على حاله، وقد صدق حدسه وكان في روايته (الثأر الأحمر) الذي تنبأ بها عن المد الشيوعي من خلالها. تمسك بالكثير بالأدب المعبر عن وطنيته وعرويته وإسلامه، وكان في آخر حياته حزينا لوضعه ومحاربته من بعض معاصريه الذين هاجموه وأسأؤوا إليه.

المراجع:

- (١) الموسوعة العربية العالمية ط(٢) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع الرياضي، السعودية.
- (٢) الأدب القصصي والمسرحي في مصر تأليف أحمد هيكل، ط (٤) ١٩٨٣، دار المعارف.
- (٣) الرواية التاريخية د. صالح جواد الكاظم منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨م.

